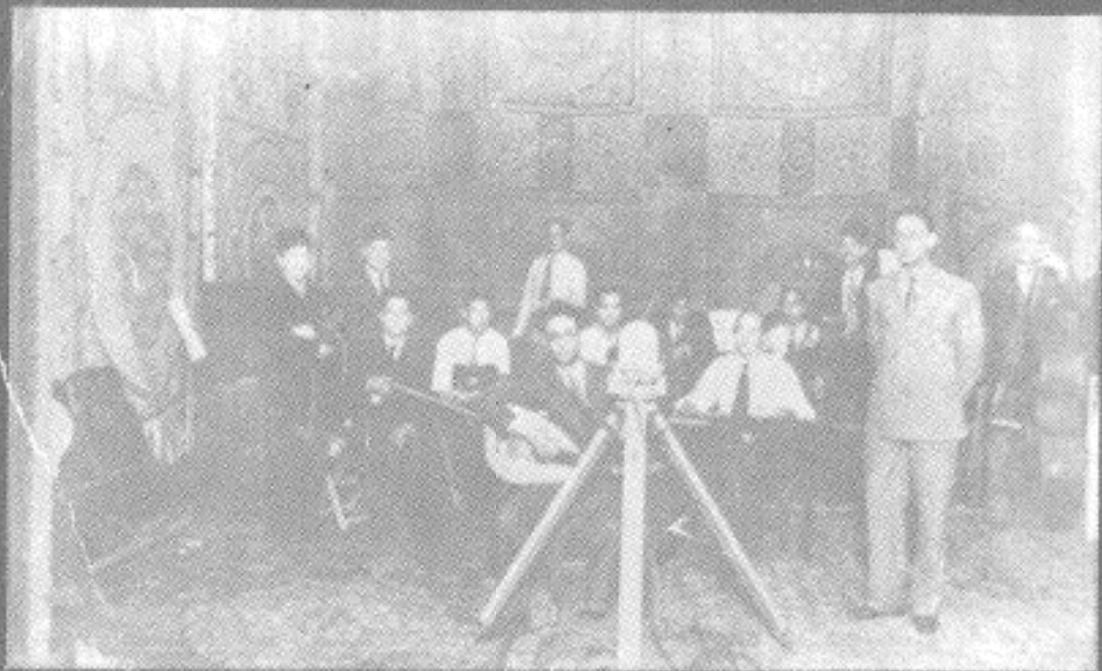


فكتور سحاب

السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة



سيد درويش محمد القصبجي زكريا أحمد
محمد عبد الوهاب أم كلثوم رياض السنباطي
أسمهان

دار العام للملايين

412

السبعة الكبار
في الموسيقى العربية المعاصرة

فكتور سحاب

السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة

سيد درويش محمد القصبي زكريا أحمد
محمد عبد الوهاب أم كلثوم رياض السنباطي
أسمهان

دار العلم للملايين

ص.ب. ١٠٨٥ - بيروت

تلكم: ٢٣١٦٦ - لبنان

هذه الكتاب

مركز التجارة معنية أشدت لنيل شهادة
ماجستير في التاريخ

محرر:
أحمد أبو سليم
رؤس الجمعية

تصميم الغلاف: كميل حوّا
التصوير الفوتوغرافي: جمال الصعيدي

دار العلم للملايين

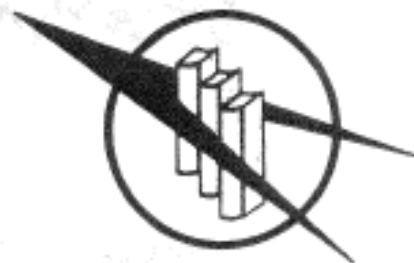
مؤسسة تعليمية للكتاب والترجمة والنشر

شارع مساو الياسر، خلف مكتبة الحلو

ص.ب. ١٠٨٥ - تلغراف: ٢٤٤٤٥ - ٨١٦٦٣٩

برقيا: ٢٣١٦٦٠ - ٢٣١٦٦٠

بيروت - لبنان



جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى

أيار (مايو) ١٩٨٧

المقدمة

في ربع قرن امتد من سنة ١٨٩٢ إلى سنة ١٩١٧ ولّد للأمة العربية سبعة من عباقرة الموسيقى والغناء ، قلما يولد لأمم الأرض نظير لهم في مثل هذا الزمن القصير : سيد درويش ، ومحمد القصبجي ، وزكريا أحمد ، ومحمد عبد الوهاب ، وأم كلثوم ، ورياض السنباطي ، وأسمهان .

وفي ربع قرن تقريباً امتد من سنة ١٩٠٤ إلى سنة ١٩٣٤ ، ظهرت في مصر مبتكرات تكنولوجية غربية أحدثت أثراً خطيراً في الموسيقى العربية ، فدخل الفونوغراف ليحل محل الحفلات والمسارح وسيلة لنشر التتاج الموسيقي والغنائي ، وتطورت صناعة المسرح الغنائي تمثلاً بالأوبرا الإيطالية التي أخذ المصريون يشاهدونها في مدنها منذ عهد الخديوي إسماعيل ، ثم ظهر أول الأفلام المصرية سنة ١٩٢٧ ، وأول الأفلام الغنائية سنة ١٩٣٢ ، وسرعان ما ظهر الميكروفون ، وتأسست الإذاعة المصرية سنة ١٩٣٤ ، فأحدثت هذه المبتكرات تبدلات تعصى على محاولة الحصر ، فغيّرت كثيراً من ملامح الموسيقى والغناء العربيين في مصر ، ثم في الوطن العربي ، فاقتضى الفونوغراف أن تكون الأغنية سريعة قصيرة تستوعبها أسطوانة ، فاخفت الوصلة الغنائية ، وظهرت مكوناتها في أنواع غنائية مستقلة : الموال ، والموشح ، والدور . واقتضى المسرح الغنائي ابتكار المحاورات الغنائية ، وظهور التعبير الوجداني والتمثيلي في الغناء . وعزّز ظهور السينما الحاجة إلى ظهور التعبير والتمثيل والمحاور في الموسيقى . وفرض الإيقاع

السينمائي والمضمون الاجتماعي نفسيهما على ملحن الأغنية السينمائية . ثم استطاعت الإذاعة أن توسع انتشار الأغنية ، وأحدثت أثراً معاكساً لأثر ظهور الأسطوانة ، إذ يسّرت الوصلات الإذاعية للأغنية الطويلة أن تعاود الظهور والازدهار . وفي أثناء هذه التطورات جميعاً كان السبعة الكبار يمسون بأزمة الموسيقى والغناء العربيين ، فيطورون الأنواع والأشكال ، ويشقون سبلاً جديدةً لزملائهم الموسيقيين والمغنين العرب .

وأول ما يخطر بالبال في صدد دراسة السبعة الكبار هو تساؤل منطقي : لماذا قصرت هذه الرسالة على سبعة من كبار موسيقي العرب ومغنيهم ، ولم تتناول ثمانية منهم أو عشرة ، أو لم تقتصر على خمسة مثلاً ؟ أفلا يستحق سلامة حجازي ، أو كامل الخلعي ، أو درويش الحريري ، أو داود حسني ، أو محمود الشريف ، أو فريد الأطرش ، أو محمد فوزي ، أو غير هؤلاء ، أن يدرج ضمن هذه الدراسة ؟

لقد كان ضرورياً أن تُحصر الرسالة بعدد من الأعلام ، وأن تختار . لكن هذا الاختيار كان ينبغي أن يتجنب الاعتباط واعتبارات المزاج الشخصي والاستنباط غير المؤسس . صحيح أن السبعة ، هورقم من تلك الأرقام التي يصنفونها سحرية ، لكن هذا الأمر كان أبعد الأمور عن التأثير في الاختيار . ولم يكن التوقف عند السبعة الأوائل في الموسيقيين والمغنين ، مجرد اكتفاء عند حدٍّ لا ملامح واضحة له . إن السبعة الكبار يشتركون في أمر ، لا يشاركهم فيه الآخرون . فالموسيقى العربية قبلهم كانت شيئاً ، وأصبحت معهم وبعدهم شيئاً آخر . وستبين ملامح هذا التبدل بوضوح في الرسالة تباعاً . وإذا كان عدد من الأعلام قد استبعد ، فلأنه عمل في الموسيقى العربية المنتمية من حيث ملامحها ومقوماتها ، إلى عصر سابق ، عصر يُصطلح على تسميته : مدرسة القرن التاسع عشر ، التي يمثلها على الخصوص عبده الحامولي ومحمد عثمان والآخرون . لهذا استبعد سلامة حجازي وكامل الخلعي وداود حسني ، مع أنهم من الكبار ، لأنهم لا ينتمون إلى الموسيقى العربية المعاصرة . واستبعد محمد فوزي وفريد الأطرش ومحمود الشريف وغيرهم ، مع أنهم من الأعلام ، وينتمون إلى الموسيقى العربية المعاصرة ، لأنهم لم يشتركوا فيها اشترك في السبعة الكبار .

إن المعيار الأول الذي اعتمد في اختيار السبعة الكبار دون غيرهم من الكبار المعاصرين ، هو أن هؤلاء السبعة ، هم الذين شقوا الروافد الأساسية التي تشكل منها

نهر الموسيقى العربية المعاصرة . فالشيخ سيّد درويش هو الذي وضع أسس التعبير المسرحي والتمثيلي في الموسيقى العربية ، ومحمد القصبجي هو الذي وضع ملامح المونولوج الوجداني العربي وثبت أصوله الموسيقية ، والشيخ زكريا أحمد هو الذي طوّر الدور والطقوقة ، ومحمد عبد الوهاب هو الذي طوّر القصيدة وأنشأ الموال في أغنية مستقلة ، ووضع ملامح الأغنية السينمائية ، والسنباطي هو الذي ثبت شكل الأغنية المسرحية وأضفى على الموسيقى العربية نفحة صوفيّة ، وأم كلثوم هي التي عاندت أحكام الأسطوانة ، ومدّدت عمر الأغنية المسرحية الطويلة فيها بدا أن الحكم بزوالها قد صدر ، وأسمهان هي التي زاوجت أساليب الغناء العربية ببعض أساليب الغرب ، وأنشأت مفهوماً جديداً للغناء النسائي العربي امتد تأثيره حتى صار راسخ الأركان في التراث العربي المعاصر .

الأمر الذي يشترك فيه السبعة الكبار إذن ، هو أنهم شقّوا المسالك ورسموا السبل ووضعوا الأسس ، فتبعهم الآخرون ، وبنوا فوق أسسهم ونسجوا على منوالهم . فإذا درست القصيدة العربية فإن أحداً يكاد لا يعثر على جديد بعد تطوير عبد الوهاب لها . وإذا درست الأغنية السينمائية العربية ، فإن ملاحظتها هي التي أسسها عبد الوهاب في أفلامه الأولى . أما الططقوقة التي طوّرها زكريا أحمد ، ثم زاد في تطويرها السنباطي والقصبجي من بعده ، فهي آخر ما ظهر من تطوير في هذا النوع من الغناء . وكذا قلّ في المحاور والمونولوج والموال ، وما إليها .

وكان يمكن في الافتراض النظري ، أن تغفل الرسالة موسيقياً عربياً ثامناً أعظم من السبعة ، أو أعظم من بعضهم ، لو كان هذا الموسيقي الثامن قد وضع أغنيات متفوقة ، علّتها الوحيدة أن أشكالها هي الأشكال التي ابتكرها واحد من السبعة الكبار . وكان يمكن في الافتراض النظري كذلك أن تهمل الرسالة مغنية أعظم من أسمهان ، لو كانت هذه المغنية الوهميّة تغني على النسق الذي ابتدعه أسمهان وشقّت طريقه من قبلها .

إلا أن هذا يظل ، في تقديري ، احتمالاً نظرياً ، لأن الموسيقيين والمغنين السبعة الكبار الذين وضعوا وغنّوا أرقى وأهم ما في الموسيقى العربية المعاصرة ، هم أنفسهم الذين بدّلوا نسيج الأنواع والأشكال الموسيقية ، وطوّروا أساليب الغناء العربي . ولذا فإن الحد الذي يضعهم في فئة على حدة ، فوق الآخرين ، هو حد مزدوج .

وقد اتبعت هذه الرسالة سلوكاً وأسلوباً أشبه بالتراجم المفصلة الموسعة ، لكنها زبظت التراجم هذه من خلال السياق الموحد لدراسة العصر ، فبدأت بأولهم مولداً ، الشيخ سيد درويش ، ثم ثانيهم محمد القصبجي ، وهكذا . واعتمدت في هذا الترتيب سنوات المولد المحققة . وحين اضطرب تاريخ المولد ، كما في تاريخ مولد أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب ، اعتمدت الدراسة تاريخاً مختاراً مرجحاً يستند إلى الشواهد المتوافرة . فجعل مولد أم كلثوم آخر يوم في سنة ١٩٠٢ (٣١ كانون الأول / ديسمبر ١٩٠٢) ، وجعل مولد محمد عبد الوهاب الثالث عشر من شهر آذار / مارس ١٩٠٢ ، لأسباب مبيّنة في سياق الرسالة .

ولا بد من الإشارة إلى أن أسلوب التراجم افترض بعض الاستسباب في ملامح الفصول . فذكر داود حسني في فصل : أم كلثوم ، لدى استعراض أهم أغنياتها في العقد الرابع من هذا القرن . كذلك ظهر الشيخ أبو العلا محمد والدكتور أحمد صبري التجريدي ، في الفصل ذاته ، في معرض ذكر أغنيات أم كلثوم في مبدأ ظهورها . أما دراسة ملامح قصيدة الشيخ أبو العلا محمد ، فتركّت لفصل : محمد عبد الوهاب ، عند معالجة تطوير عبد الوهاب لشكل القصيدة العربية استناداً إلى القصيدة الموروثة من أبو العلا والآخرين .

كذلك تركت دراسة تطور هذا النوع أو ذاك من الغناء ، للفصل المخصص بالموسيقى الذي كان له السهم الأكبر في تطوير أشكال هذا النوع : الطقطوقة لزكريا أحمد والقصيدة لعبد الوهاب والمونولوج للقصبجي ، وهكذا .

المراجع والمصادر

إن المراجع التاريخية التي تعالج تطور الموسيقى الغربية المعاصرة ، وتترجم لأعلامها قليلة ومتفاوتة الجودة . ويغلب على معظمها المدح والإنشاء واضطراب السنوات والخلو من التحقيق العلمي وندرّة الجداول الزمنية . ولا بد من المسارعة إلى القول إن التسجيلات الغنائية والموسيقية كانت خير عون في سد ثغرة كبيرة ، ما كان يمكن سدها لو اكتفت الرسالة بالكتب المنشورة . وقد حظيت الرسالة بإسهام كثير من

هواة الموسيقى العربية أصحاب المكتبات التسجيلية العامرة ، ولا يمكن أن نغفل منهم الأستاذ مصطفى حنّو الذي أمّدنا لا بتسجيلاتٍ فقط ، ولكن بجدولٍ زمني محققٍ لأغنيات محمد عبد الوهاب ، وجدولٍ آخر لأرقام الأسطوانات التي أصدرتها له الشركات على التوالي ، وهذا أتاح قدرةً أكبر على تحقيق تاريخ ظهور الأغنيات وتسلسلها الزمني الذي لا بد من معرفته لتحليل العناصر الجديدة في كل أغنية ، وإعادة رسم بيانٍ لمسار التطوير الذي سلكته تبعاً . ويجب التنويه كذلك بتسجيلاتٍ أخرى أمّدنا بها رئيس جمعية أصدقاء سيد درويش الحاج أبو خليل مصطفى الدنيا ، فسمحت مع غيرها بتحليل الكثير من أعمال زعيم المدرسة العربية المعاصرة في الموسيقى ، وبإزالة الكثير من الغموض عن هذه الأعمال .

وثمة تسجيلٌ لقصة حياة محمد عبد الوهاب (مسلسل : « حياتي ») الذي بثته إذاعة « صوت العرب » المصرية في رمضان سنة ١٩٦٢ ، أمّدنا به السيد خضر نحفاوي من مكتبة الدكتور أسامة عانوتي . وهو مسلسلٌ تناولته الرسالة بشيءٍ من الحذر في بعض ما روى . لكنه كان ضرورياً لرواية حياة الموسيقار العربي . وثمة شريطٌ تلفزيونيٌ من التلفزة الكويتية لحديثين بثتهما مع الموسيقار رياض السنباطي في تموز (يوليو) ١٩٨٠ . ومن التسجيلات المفيدة أيضاً حديث أجراه طاهر أبو زيد مع رياض السنباطي لإذاعة القاهرة ، قبيل وفاته .

ولا أملك سوى تسجيل الإسهام الكبير الذي أسهمه قائد الأوركسترا سليم سخّاب ، في كل ما كان يعصّي عليّ كمؤرخٍ تفوته العلوم الموسيقية التي لا بد منها لتحليل الأنواع والأشكال الموسيقية والأصوات الغنائية .

كذلك لا ندّح عن الإقرار بفضل الدكتور يوسف شبل ، أستاذ الاقتصاد في الجامعة الأميركية في بيروت ، الذي سدّ كثيراً من الثغرات بتحقيقه كثيراً من تواريخ الأغنيات ، بخاصة منذ العقد الخامس من هذا القرن . وقد استند في تحقيقها إلى ذكريات يُركن إليها تمام الركون في معظم الحالات .

أما المراجع المنشورة التي استعين بها في هذه الرسالة ، فهي على الخصوص التالية :

فصل سيد درويش :

١ - « فنان الشعب » . مطبوعات جمعية أصدقاء موسيقى سيد درويش ، الإسكندرية ، بلا تاريخ . فيه كثير من مآثور الكلام على سيد درويش ، فهو مجموعة مقالات كتبها محبوه .

٢ - محمد علي حماد : « سيد درويش حياة ونغم » ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ . يتضمن مقالات وصوراً ، لكنه يتضمن أيضاً حصيلة جيدة من الألحان المدونة (نوتة) ويُحصى مسرحياته ، وكل الألحان التي احتوتها ، دون تاريخ .

٣ - زكي طليمات : « ذكريات ووجوه » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ . مقالات للمسرحي العربي الراحل ، إحداها عن سيد درويش ومسرحه الغنائي .

٤ - سعاد أبيض : « جورج أبيض » ، دار المعارف ، القاهرة ، بلا تاريخ . فيه تُروى بعض أحداث حياة سيد درويش .

٥ - ليلى نسيم أبو سيف : « نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر » ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢ . أثبتت تواريخ عدد من المسرحيات التي لحنها درويش لفرقة الريحاني .

٦ - د . محمود أحمد الحفني : « سيد درويش ، حياته وآثار عبقريته » ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ . وهو كتاب قيم جداً ، احتوى على الخصوص في ختامه ، على جدول للأسطوانات التي بقيت لنا بصوت سيد درويش أو بألحانه .

٧ - جريدة « المُقَطَّم » المصرية ، الجامعة الأميركية في بيروت ، من سنة ١٩١٦ ، إلى سنة ١٩٢٣ . وأمكن فيها تحقيق يوم العرض الأول لمعظم مسرحيات سيد درويش ، من الإعلانات فيها .

فصل محمد القصبجي :

١ - محمود كامل : « محمد القصبجي ، حياته وأعماله » ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، كتاب جيد لكنه يخلو من أي جدول تاريخي ، غير أغاني الأفلام .

فصل زكريا أحمد :

١ - صبري أبو المجد : « زكريا أحمد » المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، بلا تاريخ . هو الكتاب الوحيد في الشيخ زكريا ، على ما نعلم .

فصل أم كلثوم :

١ - محمود كامل و خليل المصري : « أم كلثوم ، النصوص الكاملة لجميع الأغاني » ، اللجنة الموسيقية العليا ، القاهرة ، ١٩٧٥ . كتاب ممتاز فيه جدول زمني مفصل مفيد للغاية ، لجميع أغنيات أم كلثوم .

٢ - د . نعمات أحمد فؤاد : « أم كلثوم وعصر من الفن » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ . كتاب كبير كثير المادة ، كثير المديح ، لا تؤخذ تحليلاته النادرة إلا بحذر شديد لسطحيته وانحيازها .

فصل محمد عبد الوهاب :

١ - محمد رفعت : « مذكرات محمد عبد الوهاب » ، دار الثقافة ، بيروت ، بلا تاريخ .

٢ - محمود عوض : « محمد عبد الوهاب » ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٣ - « ملك النغم » ، دار الموعد ، بيروت ، بلا تاريخ .

٤ - « عبد الوهاب » ، المكتبة الحديثة ، بيروت ، بلا تاريخ .

٥ - محمود سلطان : « عبد الوهاب معجزة الزمان » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .

أفضلها الأخير ، قليل الفائدة ، كثير المدح ، ومعظمها تجاري لا يفيد .

فصل رياض السنباطي :

١ - جبرائيل سعادة : « رياض السنباطي » ، مقالة في مجلة « الضاد » حلب ، كانون الثاني - شباط / يناير - فبراير ١٩٨٢ . مقالة مفيدة ، يغرق فيها المؤلف أحياناً في ذم موسيقيين ليمتدح السنباطي .

٢ - فكري بطرس : « أعلام الموسيقى والغناء العربي » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

فصل أسمهان :

١ - فوميل لبيب : « قصة أسمهان يرويها فؤاد الأطرش » ، بيروت ، ١٩٦٢ .

٢ - فوميل لبيب : « لحن الخلود فريد الأطرش » ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

وغني عن القول إن ثمة مراجع أخرى استعinent بغير توسع . ولا بد من الإعراب عن تعريف الدراسة للموسيقى العربية « المعاصرة » . إنها الموسيقى التي تبدلت وتطورت في الشكل والمحتوى وأساليب الغناء ، على يد السبعة الكبار المذكورين ، على نحو ما ستبين تباعاً ، فصلاً بعد فصل ، من خلال دراسة إسهام كل منهم في وضع ملامح هذه الموسيقى العربية المعاصرة .

إن كثيراً من الأصدقاء والموسيقيين أسهموا في هذه الدراسة بمقدار أو بآخر ، حتى أمكن إخراجها على هذا النحو الذي يتوسل إلى إيفاء هذا الشأن المهم حقه الذي يستحق . وأما مؤسسة الحريري الزاهرة ، فصرفت منحة مقدارها ستة وثلاثون ألف ليرة لتيسير التفرغ لكتابة الرسالة . وصرف المدير العام لوزارة الإعلام الدكتور أيوب

حميد خمسة آلاف ليرة كانت في الأصل مخصصة بشراء تذكرة لرحلة إلى القاهرة لم يسرها
الله .

ولن يكون في مكنتي أن أفي جميع أصحاب الفضل حقهم . والله من وراء
القصـد .

فكتور سحاب

٩ أيلول / سبتمبر ١٩٨٦

سَيِّدْ درویش

« لقد رأيت سيّد درویش بعيني ، يأتي معنا إلى تياترو الكورسال ، ليشاهد جوقة الأوبرا الإيطالية تعرض توسكا ، ومدام بائرفلاي لبوتشيني ، والبلياتشو لليونكافالو »^(١) . وثمة من يُضيف إلى قول توفيق الحكيم هذا ، أن سيّد درویش كان يرتاد دور المسرح للاطلاع على أداء الفرق الأجنبية الوافدة إلى الإسكندرية والقاهرة ، خصوصاً الأوبرا ، فلما قالوا له إن رأسه أشبه برأس فيردي ، أعظم موسيقيي إيطالية ، قال لهم : « أنا فيردي مصر »^(٢) .

وعلى رغم أن طموح الشيخ سيّد درویش إلى دراسة الموسيقى في إيطالية كان دونه الموت الباكر ، إلا أن الإجماع على أن هذا الفتى السكندري كان حقاً أعظم موسيقيي مصر ، لا يخالطه تحفظ أو اعتراض . ولكن . . .

« أين هو اليوم ، وماذا هو اليوم ؟ هو أسطورة : اختفت النغمة ، وحلت محلّها الكلمة ، فاختفت الحقيقة وحلت محلّها الأسطورة وضاع سيّد . . . جيلنا الحاضر يسمع عن سيّد ، ولا يسمعه »^(٣) .

(١) توفيق الحكيم في كتاب : « فنان الشعب » ، ص ٢٦ . مطبوعات جمعية أصدقاء موسيقى سيّد درویش ، الاسكندرية - بلا تاريخ .

(٢) من حديث مع الموسيقي اللبناني الراحل خالد أبو النصر ، أذيع في برنامج أعدّه الكاتب في ذكرى مرور خمسين سنة على وفاة سيّد درویش ، يوم السبت ١٥ أيلول ١٩٧٣ ، من إذاعة لبنان .

(٣) محمد علي حماد : « سيد درویش حياة ونغم » ، ص ١١ و ١٢ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة - ١٩٧٠ .

بهذه الكلمات أعربت جمعية أصدقاء سيد درويش عن غُصّة لطلما تَبَدّت من أحاديث جميع محبّي فن هذا العبقرى الشاب ، الذي أحدث في سنواتٍ سبعٍ قصارٍ ، ثورةً في الموسيقى العربية ، نعتزف بها وقلّما نعرف آثاره فيها ، أو ملامح بصماته عليها .

حياةٌ وجيزة

كان مولد الشيخ سيد درويش في السابع عشر من شهر آذار/ مارس ١٨٩٢ ، في السنة التي وُلد فيها أيضاً عمودٌ آخر من أعمدة الموسيقى العربية ، محمد القصبجي ، وزعيم المسرح الفكاهي العربي نجيب الريحاني الذي تخصص سنواتٍ في تقديم مسرحيات سيد درويش الغنائية ، وعَلِمَ خالدٌ من أعلام الزجل المصري ، كُتبت له رفقة عمرٍ مع الشيخ سيد ، هو بديع خيرى واضع كلمات معظم أغنياته ، وبعده بسنة وُلد صديق عمره الآخر ، زعيم فن الزجل المصري الخالد ، محمود بيرم التونسي ، الذي كان سكندرياً مثله . وفي سنة ١٨٩٦ وُلد عبقرى آخر هو الشيخ زكريا أحمد . كل هؤلاء ، وغيرهم من الخالدين وُلدوا لمصر في عددٍ من السنوات لا يجاوز عدد أصابع اليد ، فيما كانت مصر تفيض بسيلٍ مذهلٍ من الأساطين ، واحداً إثر واحد ، بفعل كيمياء اجتماعية وتاريخية نادرة التفاعل .

وُلد الشيخ سيد ، في حي كوم الدكة الفقير في الإسكندرية ، لوالدٍ فقيرٍ هو درويش البحر ، وأمٍ قديرةٍ على فقرها ، اسمها ملوك ، بعد ثلاث بنات . وكانت اثنتان من أخواته قد تزوجتا قبل ولادته . ومات والده النجار وهو في السابعة ، بعدما أدخله مدرسة الحى . وابتغت أمه له العلم والمروءة الاجتماعية ، فأرسلته إلى كُتاب حسن حلاوة ، يتعلم فيه تجويد القرآن^(٤) . ثم ارتاد مدرسة « سامي أفندي » ، وكان هذا بحسب الأناشيد الحماسية ، في حقبة احتشدت فيها الحوادث السياسية ، وأجّت المشاعر الوطنية . وأذن الشيخ سيد في مسجد الشوربجي وهو لم يزل يافعاً . واستهواه

(٤) بين تجويد القرآن والتبوع في فن الموسيقى والغناء العربي أسباب لا تتقطع ، إذ من فوائد التجويد العميمة أنه يَمَرّن على الارتجال وامتلاك ناصية السكك المقامية والبراعة في التنقل بينها ، وتحسين النطق العربي وخارج الحروف ، والتدريب على إيقاع الكلمة العربية وموسيقاها واجتناب اللحن ، وتغرين الحجاب الحاجز في أسفل الرئتين للحاجة إلى طول النفس في قراءة بعض الآيات ، وبذا يسيطر المقرئ على صوته ونفسه معاً . ويعرف مدرسو الغناء ما للحجاب الحاجز من فضلٍ في اجتنب النشاز واضطراب الصوت وانقطاع النفس

الغناء ، فاضطربت حاله المالية والعائلية زمناً ، حين سلك نحو الغناء في مرابع لا تناسب مكانته مقرئاً ، فاختم وصهره ، وكان يراوح بين نزوعه الطاغى إلى الفن ، ومسيرة أحواله العائلية والاجتماعية . إلا أنه خلع العمامة والقفطان . ثم عمل في ورشة بناء مغنياً ، يحض العمال على الجد . وفي إحدى الورش استمع إليه سليم عطا الله ، وكان يجلس في مقهى مجاور فأخذه إلى أخيه أمين ، فانضم الشيخ سيد إلى فرقته وسافر معه إلى بر الشام^(٥) ، مرة أولى ، في مطلع سنة ١٩٠٩ . ووُلد له ابنه الأول محمد البحر في أول أيام السنة ، فيها كان مبحراً . وكان في السابعة عشرة ، لم يكملها . وفشلت الرحلة وانقضت بعد عشرة أشهر . البعض قال إن الأزمة الاقتصادية آنثذ أسهمت في الفشل ، فيما قال آخرون ، إن جمهور بيروت ودمشق وحلب ، الذي استمع في سنة ١٩٠٦ إلى سيد الطرب سلامة حجازي ، عقد مقارنة بين الشيخين سلامة وسيد . ولم يكن في مكنة الفتى الناشئ أن يحرز الغلبة على سيد المطربين وهو في الأوج .

لكن رحلة الشام الأولى علمته الكثير ، فقال لزكي طليمات ، المسرحي الذي عمل معه ومع نجيب الريحاني فيما بعد : « حفظت التواشيح والضروب الموسيقية القديمة ، ثم أناشيد الكنائس »^(٦) . وكان يسمي الموسيقى الكنسية العربية « أوبرا إلهية » . وتعلم في الشام على موسيقيين كثر ، منهم عثمان الموصلي . وحفظ كل التراث العربي عن ظهر قلب . ثم أمضى سنتين في الإسكندرية ، مراوحاً بين الفن والوظيفة ، قبل أن يرحل رحلته الثانية مع أمين عطا الله إلى الشام ، حيث أصاب شهرة ونجاحاً . وعاد إلى مصر قبل نشوب الحرب الكونية الأولى ، وقد علا كعبه وتمكن من فنه ، وبدأت شهرته تتسرب إلى النواحي المصرية ، وبالأخص إلى مصر القاهرة التي أخذ يغني في مسارحها . وتتضارب الأقوال فيمن اكتشفه أو استدرجه إلى القاهرة . فمصطفى رضا عازف القانون ورئيس معهد الموسيقى العربية فيما بعد ، يروي أنه ذهب وسلامة حجازي إلى الإسكندرية سنة ١٩١٠ ، واستمعا إلى سيد درويش الذي اشتكى إغراض الجمهور عن ألحانه ، فشجعه حجازي على ألا يغني غير ألحانه لأن الجمهور سيُقبل عليها

(٥) كان ذلك قبل اقتسام السلطنة العثمانية بين الدول الأوروبية العظمى ، وكان لبنان ضمن بلاد الشام .

(٦) زكي طليمات : « ذكريات ووجوه » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٧١ .

لاحقاً^(٧) . فيما قال يونس القاضي إنه أخذه إلى القاهرة سنة ١٩١٤ ، وروى واقعة له مع جليظة^(٨) .

وقد سجّل الشيخ زكريا أحمد في مذكراته أنه عرف الشيخ سيد وزاره مرات قبل سنة ١٩١٦ ، وأنه قصده في ٣ كانون الثاني/ يناير ١٩١٦ في الإسكندرية ، فأخذه معه في اليوم التالي إلى القاهرة ، ليغني في مسرح محمد عمر . فغضب سيد لأن أجره في الليلة كان خمسة عشر جنيهاً ، فيما كان أجر صالح عبد الحي مائة جنيه . ولذا عاد إلى الإسكندرية على الفور^(٩) .

وأول ما رصدناه من الدلائل على عمله في القاهرة فيما بعد إعلان في أول شباط/ فبراير ١٩١٧ ، في صحيفة المقطم^(١٠) ، وفيه أن إدارة كازينو غلوب أنشأت خلف مخازن شيكوريل « مسرحاً جديداً للتمثيل العربي والإفريقي » ، سيفتح مساء اليوم ١ فبراير . وقد ألقت للتمثيل جوقتين واحدة عصرية والأخرى أدبية . وفي مقدمة ممثليها الممثل المشهور عمر وصفي . . . وقد عهدت إلى الموسيقي المشهور الأستاذ الشيخ سيد درويش وضع ألحان الجوقين الكوميدي والأوبريت وتلحينها . وأدخلت أوركستر شرقي مع الأوركستر الأوروبي لتوقيع الألحان . وهي أول مرة تقترب فيها الموسيقى الشرقية بأختها الأوروبية على مناسح التمثيل . وقد عهدت إدارة المحل إلى حضرة فرح أفندي أنطون في وضع الرواية الأولى لهذا الجوق « . ولم يظهر اسم المسرحية إلا في السادس والعشرين من الشهر في « المقطم » : « خُد بالك يا أستاذ » . ولم يُعثر من قبل على شيء من ألحانها وأغانياتها ، على ما نعلم . وظهر إعلان آخر في « المقطم » في السابع عشر من شباط/ فبراير ١٩١٧ ، فيه : « يُطرب الحضور في مساء هذا اليوم في كازينو البوسفور المطرب الشهير والملحن المقتدر الشيخ سيد درويش الإسكندري على تخت محمد أفندي العقّاد ، ومعه سامي أفندي الشوّا » . لكن الشيخ سيد فشل في « البوسفور » فشلاً ذريعاً ، حملة

(٧) صبري أبوالمجد : « زكريا أحمد » ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي في مصر ، بلا تاريخ ، ص ١٩٨ .

(٨) صبري أبوالمجد ، المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

(٩) صبري أبوالمجد ، المرجع السابق ، ص ١١٩ و ١٩٤ و ٢٠٤ .

(١٠) روجعت أعداد الصحيفة يوماً بيوم ، حتى موت سيد درويش سنة ١٩٢٣ ، في مكتبة الجامعة الأميركية في بيروت .

على طرد خليفته الشهيرة جلييلة ، فعاد إلى الإسكندرية .

وعاود سلامة حجازي ، وكان سكندرياً أيضاً ، زيارته . فأرسل إليه من يدعوهُ إلى ملاقاته . فأبى الشيخ سيّد إلا أن يوافيه الشيخ سلامة إلى حيث يغني . وأعجب سلامة بإبائه ، بعد صوته ، فعقد وإياه على أن يغني بين الفصول في مسرحيته « غانية الأندلس » في مسرح « برنتانيا » في العاصمة المصرية . وفي أول تشرين الأول / أكتوبر ١٩١٧ ، غنى الشيخ سيّد للقاهريين ، فلقى إعراضاً كاملاً ، حدا الشيخ سلامة على ما يقرب من توبيخ الحاضرين بسوء تقديرهم . وقال لهم : « ... ومع ذلك فهو مستقبل الموسيقى والغناء في الشرق وهو خليفتي »^(١١) .

لكن الشيخ سلامة مات بعد أربعة أيام ، وعاد سيّد بعد فشله إلى الإسكندرية ، كعادته . وكان القدر يرتب له مع ذلك عودة إلى القاهرة تختلف عن سابقتها ، إذ كان الركود أصاب المسارح فيها بعض الشيء . وكانت لكل من علي الكسار ونجيب الريحاني وجورج أبيض ومنيرة المهدي وأبناء عكاشة فرقة تقدم للمصريين في سنوات الحرب ضروب الترفيه المراوحة بين الفكاهة الشعبية والتمثيلات الأوروبية التراجيدية المعربة . وكان جورج أبيض ينحو هذا النحو الجدّي . فأوعز إليه صديقه الصحافي جورج طنوس ، أن يستعين ألحان الشيخ سيّد لمغالبة الركود . فذهب جورج إلى الإسكندرية ، وأحضر معه الشيخ سيّد سنة ١٩١٨ بعدما اتفقا على أن يلحن له مسرحية « فيروز شاه »^(١٢) . وعلى رغم فشل المسرحية ، إلا أن ذلك كان آخر فشل فني في عمر

(١١) محمد علي حماد : المرجع السابق ، ص ٨٠ ، وعمود أحمد الحفني : « سيد درويش ، حياته وأثار عبقريته » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٩٨ ، وصبري أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ١٩٨ .

(١٢) تؤكد سعاد أبيض في كتابها عن والدها : « جورج أبيض » ، دار المعارف ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ١٥٧ إلى ١٧٠ ، أن سيد درويش عمل في فرقته منذ ١٩١٥ ، عندما كان والدها يقدم عروضاً مسرحية في الإسكندرية . وروايتها تبدو أدق تحقيقاً من الروايات الأخرى ، وإن كانت تبدي في كتابها نزوعاً إلى تعظيم فضل والدها في إشهار سيد درويش و« التنازل » عنه للريحاني . وقد ظهر إعلان في « المقطم » ، في ٢٠ تموز / يوليو ١٩١٨ ، ص ٤ ، يعلن بدء عرض المسرحية في اليوم التالي . وظهر في أول شباط / فبراير ١٩١٩ ، إعلان في الصحيفة نفسها ، ص ٤ ، بعرض فرقة جورج أبيض مسرحية « فيروز خان » . والراجح أنها هي نفسها « فيروز شاه » ، لأن الإعلان أثبت أن حامد مرسي يغني فيها ١٥ لحناً وضعها الشيخ سيّد .

الشيخ سيّد . إذ كان بين جموع الحاضرين شاعرٌ فتيّ اسمه بديع خيرى ، على صداقة مع نجيب الريحاني . وكانت في عداد أغنيات « فيروز شاه » أغنية « دِنغي دِنغي » التي كتبها خيرى باللهجة السودانية . فلحنها سيّد في الإسكندرية ، دون أن يعرف مؤلفها . وهي أغنية تطري بوحدة مصر والسودان ، ولم يقبض لها الاشتهار إلا في أيام ثورة ١٩١٩ . غير أنها كانت الخيط الذي شدّ آصرة المودة بين الرجلين ، وجعلهما ثنائياً فنياً ، لا يُذكر أحدهما دون الآخر . فأخذ خيرى إلى الريحاني الذي كلفه أولاً تأليف « مقطوعات استعراضية » بين الفصول ، لقاء أربعين جنيهاً ، فلما نجحت ، استخدمه في تلحين مسرحياته لقاء مائة وخمسين جنيهاً في الشهر . « كله من ده » كانت أول هذه المسرحيات ، وأول عهد لسيّد درويش بالاشتهار العام^(١٣) ، فأحله الناس محل سلامة حجازي في السيادة على الغناء . وانتهى بهذا عصر الشيخ سلامة ، وبدأ عصر الشيخ سيّد ، عصر الموسيقى العربية المعاصرة .

سبع قصار عراض

كان الريحاني على ذروة من الخلق الحميد . فأباح للشيخ سيّد أن يلحن لمنافسيه في الفرق المسرحية الأخرى ، حتى أخذ يتقاضى هذه الفرق أجوراً تُساوي أجره لدى الريحاني ، وأخذ الجميع يُقبل عليه ، ويزيد في أجره . وفي زمن كانت الفرق الأربع جميعاً (لم يعمل لأبيض إلا في « فيروز شاه » ولحين من أغنيات مسرحية « الهواري ») تعرض مسرحيات غنائية وضع ألحانها الشيخ سيّد . ومضت السنون سراعاً ، فأحس

(١٣) اختلف المؤرخون في ترتيب المسرحيات الغنائية التي وضع سيد درويش موسيقاها لفرقة الريحاني ، وإن كان معظمهم قال إن « ولو » هي الأولى . أما الدكتورة ليلي نسيم أبو سيف التي نشرت كتابها : « نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر » ، في دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، فجعلت الترتيب على النحو التالي : قولوا له (١٩١٩) ، ولو (١٩١٩) ، رن (١٩١٨) ، فسر (١٩٢٠) ، العشرة الطيبة (١٩٢٠) . ويتضح من تاريخ مسرحية « رن » اضطراب الترتيب عندها . لكن الريحاني في مذكراته ، وفؤاد رشيد في كتابه « تاريخ المسرح العربي » (أنظر كتاب د . أبو سيف المذكور ، ص ٧٤) يتفقان على أن « ولو » ظهرت سنة ١٩١٨ ، قبل الآخرين . وفي تحقيقنا بإعلانات صحيفة « المقطم » نبين أن الريحاني قدم « ولو » على مسرح الإحيائية في ١٧ تشرين الأول / أكتوبر ١٩١٨ ، أول مرة ، ولكنه كان قد قدم على المسرح نفسه مسرحية غنائية لسيد درويش قبل « ولو » ، هي : « كله من ده » ، وبدأ عرضها يوم الخميس أول آب / أغسطس ١٩١٨ ، طبقاً لإعلان ظهر في « المقطم » في اليوم نفسه .

في نفسه الثقة والقدرة على تشكيل فرقته الخاصة . فشكلها ووضع لها مسرحيتين هما نقاية ما وضع في المسرح : « شهوزاد » و « البروكة » (سنة ١٩٢١) . إلا أن موهبته في الإدارة لم تكن على ما وُهب في الموسيقى ، فصرف الفرقة ، وهَمَّ بالسفر إلى إيطاليا ، بعدما خسر أمواله وباع أسهماً امتلكها ، وحصلته في بيته في شارع جزيرة بدران بشبرا^(١٤) . وقصد الإسكندرية استعداداً للإبحار إلى إيطاليا ليتعلم هناك فنون المسرح الغنائي . واستنح السانحة ليعلم طالبات المدارس نشيده الوطني الجديد : « مصرنا وطننا سعدنا أملنا » ، ليغنيه في استقبال سعد زغلول العائد من المنفى . وجاء سعد ، وغنت الطالبات النشيد ، في حومة النصر الوطني ، وغفل الناس عن جنازة ضمت أربعة مشيعين واروا الثرى شاباً في الحادية والثلاثين اسمه سيّد درويش ، دهمته أزمة قلبية ليل الرابع عشر من أيلول/ سبتمبر في منزل شقيقته في الإسكندرية ، فمات في الخامس عشر ، قبل أن يؤذن الديك ، فجراً^(١٥) .

لم يخلف الشيخ سيّد من الأموال الكثيرة التي كسبها شيئاً ، سوى « الحاجة » أي عصاه ، والعود ، ورزمة من الأوراق التي دوّن عليها أغانيه ، ولدين ، هما محمد البحر الذي سلف ذكره ، وحسن درويش ، ابنه الذي ولد له في ٢٩ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٢١ ، من زوجته الرابعة ، التي مات عنها وهي دون العشرين ، فبقيت مغلصة له طوال حياتها . وفيما بين زيجته الأولى من أم محمد البحر ، وزيجته الرابعة من أم حسن ، اتخذ ابنة عمه زوجة ثم طلقها وهو في الإسكندرية بلا ذنب اقترفته ، فماتت ، وأعرب عن ندمه في طقطوقة « مظلومة وياك يا ابن عمي ، الذنب ده ذنبك مش ذنبي » ، (غناها على أسطوانات ميشيان كل من زكي مراد ، وفتحية أحمد) . وفي القاهرة سعت

(١٤) جمعنا باختصار مسار حياته العام من كتابي محمد علي حماد ، ومحمود أحمد الحفني ، المرجعين السابقين ، وفي الأول رواية لحياة سيد درويش بقلم ابنه الأكبر محمد البحر .

(١٥) قال ابنه محمد البحر للحاج مصطفى الدنا ، إنه مات مسموماً ، وشُرحت جثته في المستشفى اليوناني في الإسكندرية ، وقدمت عائلته شكوى إلى الشرطة ضد باشاوات من المدينة كان يمضي سهرته تلك عندهم . لكن التحقيق أقفل بأمر من سلطات عالية . وعيّل المرء إلى تصديق هذه الرواية ، وإلى تصنيف موته اغتيالاً سياسياً ، لأن بيرم التونسي صديقه نُفي في ذلك الوقت بعدما اختبأ عنده من الحكومة ستين سراً . وعُتب بيرم لأن الشيخ سيّد لم يودعه ، لكنه قرأ نعيه في الصحف (محمد علي حماد ، المرجع السابق ، ص ١٥٢) . ولذا فيرم نُفي نفيه الثاني على الأرجح زمن وفاة الشيخ سيّد أو على مقربة من ذلك اليوم . فهل كان الحدثان فعل يَد واحدة ؟

له امرأة في زيجة من ابنة جاره ، فلم تُعمر الزيجة أكثر من يوم .

كان الشيخ سيّد في حياته مبذراً ، حتى لكأنه كان يعرف أن عمره لن يطول ، ولذا عاش مساحة عمره « بالعرض » ، مثلما يقال . فأنّج نتاج عمرٍ مديد في بضع سنين ، واكتسب أموالاً طائلة ، أنفقها في سرعة لا تُجَارَى . كان على عجلٍ من أمره في كل مجال . وعانى الفقر والجوع من هذا التبذير ، لكن فقره كان « لذيذاً » على قول رفيقه بديع خيرى : « معاك كام يا بديع ؟ - ثلاثة قروش ، وانت معاك كام ؟ - خمسة . ونضم ما معه على ما معي لتنفق يومين أو ثلاثة أيام أو أربعة إذا أمكن » . ويروي خيرى أنها لشدة فقرهما سهرا ليلة بطوها ، هذا يؤلف وذاك يلحن ، حتى انتهيا من وضع اثني عشر دوراً ، حملاها إلى صاحب شركة الأسطوانات « مسيو ميشيان » ليقاولاه في السعر . فعرف ميشيان حالهما . فعرض شراء ثمانية من الأدوار بعشرة جنيهات ، زادها إلى اثني عشر جنيهاً . وفيما كان خيرى يتابع المفاوضة لجعل السعر خمسة عشر جنيهاً ، تناول سيّد درويش الأدوار المدونة ومزقها ، وهو يقول : « هو احنا منبيع ترمس ؟ الدور بجنيه وربع ؟ » ثم خرج حائفاً . وكانت تلك أمثلة لخيرى ، على قوله ، في كرامة الفنان^(١٦) .

ولعل في هذه الحادثة عبرة لذوي الأقوال المختلفة في مسألة « تشجيع الفن » . فها صغار الفنانين ينعمون اليوم بثروات عظيمة . ولا يبدو أن البجوحة المالية تدفع بهم إلى تحسين فنهم وتحجوده . ولا يبدو أن الكفاح ضاراً بالفن واحتمالات ترقّيه .

ويروي حسن القصبجي ، وهو من أحماء الشيخ سيّد ومن أعضاء فرقته ، في كتاب « سيّد درويش حياة ونغم »^(١٧) ازدهار أعمال الشيخ سيّد في القاهرة ، دون أن تُعمر جيوبه بالمال ، فيقول : « هبطنا عماد الدين ذات ليلة ، في رفقة الشيخ سيّد درويش ، وقصدنا مسرح الريحاني ، فإذا بهم يعزفون إحدى أوبريتاته المعروفة . وخرجنا إلى مسرح علي الكسار المجاور فإذا بهم يعرضون أوبريت أخرى للشيخ سيّد . وعلى مقربة كان « كازينو دي باري » يعرض « العشرة الطيبة » . وخطر للشيخ سيّد أن يعرف

(١٦) « فنان الشعب » ، المرجع السابق ، ص ١٧ وما بعد .

(١٧) المرجع السابق ، ص ١٣٧ .

ماذا يعرض أولاد عكاشة ، وفرقة منيرة المهديّة ، فإذا على مسرح الأزيكية أوبريت « هدى » ، وفي فرقة منيرة أوبريت « كلها يومين » ، وهما من تلحين الشيخ سيّد كذلك . وأمام مسرح منيرة كانت السيدة نعيمة المصرية في صالة « الهمبرا » تغني دور « ضيعة مستقبل حياتي » للشيخ سيّد . وضحك سيّد درويش في رضى ، ثم اقترح أن نذهب إلى روض الفرج ، وكان يزدحم في أشهر الصيف بالمقاهي ، وفي كل مقهى تحت مطرب وغناء ورقص . وتشاء الصدفة العجيبة ، أو قل مفارقات القدر ، أن نجد جميع مطربي هذه المقاهي يغنون أدواراً أو طقاطيق للشيخ سيّد . وجلجلت ضحكة الشيخ سيّد وهو يخرج من جيبه ثلاثة قروش ، هي كل ما كان معه . . . » .

المخدرات في أغنياته

وتؤثر العامة عن الشيخ سيّد أنه تعاطى الحشيشة ، ومات من فعلها . إلا أن محمد علي حماد نشر^(١٨) وثيقة بخط يد سيّد درويش تاريخها الثامن من تموز/يوليو ١٩٢٢ ، أي أنها سبقت وفاته أكثر من عام . وهي رسالة إلى صديقه حسن القصبي ، كتب في حاشيتها : « أمني أن تكون كما أنا اليوم ، قاطعت كل شيء نظراً لحادثتي وقعت أمامي في الحازندار » . ولذا فالاحتمال الأرجح هو أنه مات بنوبة قلبية ، أو اغتيالاً ، على ما سبق ، لا بإفراط في تعاطي المخدر . ولا ريب في أن الشيخ سيّد غني للحشيشة والحشاشين ، لكن جميع ما غناه في هذا ، أو ما بلغنا منه على الأقل ، يخص على الإقلاع عن المخدرات وعلى بيان مساوئها :

١ - أغنية « يا ما شاء الله عالتحفجية » التي تُعرف باسم لحن الحشاشين (من مسرحية « رن » ، ومسجلة بصوته^(*) على أسطوانة أوديون) ، يقول مثلاً في أواخرها : « يحرم علينا دوقتك يا جوزه ، روجي وانت طالقة مالكيشي عوزه » .

٢ - أغنية « إشمعني يا نخب الكوكابين كُخ » (من مسرحية « رن » أيضاً ، ومسجلة على أسطوانة بيضافون) ، مؤثرة جداً في تبين مضرّ المخدر ، إذ يقول : « صحة ما

(١٨) المرجع السابق ، ص ١٢١ .

(*) حيثما لا نذكر اسم المغني ، نقصد أن المغني هو سيّد درويش .

صحة ، لا إله إلا الله . تشمّه أبيض بطلع إسود .
يا ما حُكّما وأجزجية ياما حانونية وتُربّية (حفّارو القبور)
بقوا أغنياً على حنة كوكاين ، هيه شوف الدنيا
.. وأخرتها تربيّتي تقي عالعباسية (مستشفى الأمراض العصبية)
حوشي ياما عالعباسية .

٣ - وفي أغنية « أبو عبّده قول لابو خمدّه » (من مسرحية « كله من ده » ، ومسجلة
على أسطوانة أوديون) ، يضيف إلى رفض المخدرات على إطلاقها ، مفاضلة بين المخدر
الوطني (المنزول) والمخدر الأجنبي ، فيقول :
« ما هوده من ده والله يا سيدنا
بس ده منزل شغل أوروبه ، أما ده وطني
حتى الفرنجة في الكيف بُريه
هيّ الأمزجة فيها باشا وبه
خرأ ميّت ، كوكاين ميّت ، ويسكي ميّت ، منزل ميّت
إن شا الله موة وطنية أحسن م الموة الإفرنجية » .

وأغنيات الشيخ سيّد في أحوال الحشاشين عينة من غنائه لطوائف الناس وأصحاب
المهن . فله أغنيات للسقّايين ، وللسودان ، والرشايدة ، والشيّالين (الحمّالين) ،
والشعراء ، والأروام ، والمراكبية ، والموظفين ، والمرأة ، وأبناء الدوات ، والوارثين ،
والصناعية ، والمغاربة ، وتجّار العجم ، والجزارين ، والحمّارين ، والباعة ،
والصعايدة ، والسبّاس ، والنّدلة (الغرسونات) ، والبويجية ، والعربجية ،
والنشالين ، وبائعِي اليانصيب ، والفتوّات . ذلك أن سيّد درويش نشأ في حي شعبي ،
فلما انتقل إلى القاهرة اتخذ سكنه في باب الخلق أولاً ، ثم في شارع جزيرة بدران في
شبرا ، وهما حيّان من الأحياء الشعبية . وكان بديع خيرى أيضاً يسكن شبرا . ولذا لم
يأنفا الغناء والتأليف في أي أمر أو مهنة ، ولم يتوانيا عن أي تعبير يخطر لهما . وفي جزيرة
بدران نزل الشيخ سيّد يوماً ليلاحق حمّالاً كان يتغنّى بنداء . فحفظ النداء وألف له
خيرى طقطوقة شهيرة عن الصناعة الوطنية وبائعِي الجرار : « مليحة قوي القلّل
القناوي » . ومكان سكناه كان مصدر إلهام لإحساسه الشعبي الفطري في مضمون

اللحن ، وفي مضمون الكلام والمعالجة ، وفي وجهة المخاطبة . وعزز هذا المنحى اشتغاله للمسرح الذي عمل فيه على الإعراب عن مشاعر مختلف الفئات التي يعرض للمسرحية أن تعالج مشكلاتهم ، مثل الجنود في مسرحية الهلال ، أو المرأة في مسرحية الانتخابات . وأشهر أغنيات البطوائف الشعبية لحن الصنایعية (الحلوة دي ، من مسرحية « ولو ») ولحن السقّايين (يهون الله يعوض الله ، من مسرحية « ولو » - وفيها يشكو حال السقّايين ، بعدما التزمت شركة أجنبية توزيع المياه بالقساطل) ، ولحن الموظفين (هزّ الهلال يا سيّد ، من مسرحية « كله من ده » - وفيها تأييد لإضراب الموظفين قبيل ثورة ١٩١٩ الوطنية) ، وبائعي التفاح (يا نواعم يا تفاح - من مسرحية « ولسه ») ، وبائعي البلح (يا بلح زغلول - التي غنتها نعيمة المصرية على أسطوانة ميشيان ، حين حرّمت السلطات البريطانية ذكر اسم سعد زغلول ، فتوسل بالأغنية إلى ترداد اسم الزعيم الوطني دون أن يقوى الاحتلال على منعها . وانتشرت الأغنية كالنار في الهشيم وأخذت مصر كلها ترددها بعد أيام معدودات) ، ولحن السياس (يمينك شمالك ، من مسرحية « إش » ، وغناها الشيخ سيّد على أسطوانة أوديون ، وفيها تلميح إلى مصر وسيرتها) ، ولحن النذلة (أي « الغرسونات » ، واسم الأغنية « إنا سروبي » ، من مسرحية « ولسه » ، غناها عبد القادر قدری على أسطوانة بيضافون ، وفيها كثير من العبارات اليونانية التي كانت شائعة في الإسكندرية عند هذه الطائفة من المستخدمين) .

ولا مراء في أن غناه للناس ومشكلاتهم ، يَسرّ لأغنياته أن تنتشر في مصر في أيام ، فيخالها المستمع من الغناء الشعبي المتوارث . ولم يكن في التزامه الشعبي أي تصنع أو تكلف . ففي أغنية الفلاحين ، طلعت يا محلا نورما ، (من مسرحية « قولوا له » ، غنتها فتحة أحمد على أسطوانة ميشيان) تقول الفلاحة :

ندّر عليّ يا خليّ لو بطفني شوفي
لاطبّخ ملوخية وادبح جوزين عناقبي

ويعقب رئيس جمعية أصدقاء سيّد درويش في بيروت الحاج أبو خليل مصطفى الدنا ، على هذا بقوله إن الفلاحة في أغنية سيّد درويش نطقت مثل الفلاحين ، فلم

نقل : « لو يطفئ شوقي لاشتري خاتم ألماس » مثلاً ، بل احتفلت بأعظم ما لديها . . .
الملوخية وذبح الطير^(١٩) .

الأشكال الموسيقية في أغنيته

ويحلو لكثير من نقاد الأغنية العربية ألا يدققوا في المواضع والوجوه التي أحدث فيها الشيخ سيّد ثورته في الموسيقى العربية ، فيتصورون أنه أقام كل أمجاده الفنية على نقض كل ما سبقه ولفظه ورفضه ، غير أننا لو دققنا في الأدوار العشرة التي وضعها الشيخ سيّد ، وهي جزء خطير من تراثه ، لوجدنا أنه التزم شكل الدور الذي وضعه السابقون ، واستفاد من تطويرهم لهذا الشكل ، وبنى عليه أدواره . وتناولت ثورته مضمون اللحن وأساليب التعبير فيه ، دون الشكل . والدور أغنية دسمة تبدأ بلحن يتكرر مرتين قبل أن يبدأ تطويره ، فتخالطه الآهات قبل أن يبلغ الذروة ثم الختام . هذا الشكل استقر عليه الدور قبل سيّد درويش . وأقدم ما يُروى في تاريخ الدور أن الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب الذي عُمر مائة وأربعين سنة (١٧٨٦ - ١٩٢٦) وضع أدواراً على أصولٍ سابقة غير بيّنة ، فاستند إليها عبده الحامولي ومحمد عثمان وغيرهما ليضعوا أدواراً متطورة . فغنى عبده الحامولي من ألحانه دور : الله يصون دولة حسنك ، ودور عشنا وشفنا وغيرهما . لكن محمد عثمان أبدع في الأدوار ووضع عدداً كبيراً منها ، أشهرها روائعه الخالدات : يا ما انت واحشني ، وأصل الغرام نظرة ، وحظ الحياة ، وفي البعد ياما ، وعشنا وشفنا (غير لحن الحامولي) ، وكادني الهوى (الرائع) . ونسج سيّد درويش أدواره العشرة الخالدة على المتوال ذاته ، إلا أنه أتى جديداً في مضمون اللحن ، فكان في دور أنا هويت أول من أحدث التعبير « الدرامي » في الغناء العربي على قول محمد عبد الوهاب . وتعمّد الشيخ سيّد في أدواره أن يجعل المقام الأساسي في كل دور ، واحداً من المقامات التي كانت لا تُستخدم في الغناء آنذاك ، أو من المقامات التي كانت تُستخدم نادراً ، لتلوين المقامات الرائجة كالراست والبياتي والصبا والعجم . وفيما يلي ثبت لهذه الأدوار العشرة ، بترتيبها الزمني المقارب :

(١٩) معظم المعلومات في شأن الأسطوانات والمغنين ، متخذة من بيان الأسطوانات في آخر كتاب د . محمود الحفني ، المرجع السابق .

١ - ياللي قوامك يعجبني (مقام حجاز نكريز ، على أسطوانة ميشيان . وقد نُسبه إلى سي إبراهيم القباني المطرب الشهير في أوائل الحرب الكونية الأولى ، لأنه خشي حكم الناس وهو لما يزل مغموراً ، فحضر القباني إلى الإسكندرية وشاجره في الأمر قبل أن يعقدا أصرة الصداقة بينهما) .

٢ - عواطفك دي أشهر من نار (مقام نوى أثر ، بصوته ثم بصوت زكي مراد على أسطوانة ميشيان . وتؤلف الأحرف الأولى من كل صدر وعجز في شعر هذا الدور عبارة : « عباس حلمي خديوي مصر » . وكان ذكر اسم عباس حلمي محظوراً بعدما عزله الإنجليز في ١٩ كانون الأول/ديسمبر ١٩١٤ . ولذا فالأغنية ظهرت على الأرجح مطلع سنة ١٩١٥ وانتشرت انتشاراً عظيماً لأسباب سياسية ، على الرغم من ظاهرها العاطفي) .

٣ - الحبيب للهجر مايل (مقام راست سازكار ، على أسطوانة ميشيان) .

٤ - عشقت حسنك (مقام بستّه نكار ، على أسطوانة ميشيان) .

٥ - يا فؤادي ليه بتعشق (مقام عجم عُشيران ، على أسطوانة ميشيان) (٢٠) .

٦ - في شرع مين (مقام زنجران ، بصوته ثم بصوت زكي مراد ، على أسطوانة ميشيان . وهذا المقام سمعه الشيخ سيّد من مغني أرمني ، فأحياه في الموسيقى العربية بهذا الدور . ويُسمّى المقام في مصر زنكلاه) .

٧ - أنا عشقت (مقام حجاز كار ، على أسطوانة بيضافون . وتسجيلات الشيخ سيّد التي بقيت لنا على أسطوانات ، لا تجدّها إلا على أسطوانات واحدة من الشركات الثلاث : ميشيان ، وبيضافون ، وأوديون . وما سُجِّل على أسطوانات الأخيرتين إنما سُجِّل بعد استقراره في القاهرة سنة ١٩١٨ . أما أسطوانات ميشيان فبعضها قبل ١٩١٨ ، وبعضها بعد ذلك العام) .

٨ - ضيعت مستقبل حياتي (مقام قار جغار ، أي بيّاتي شوري ، على أسطوانة بيضافون) .

(٢٠) محمد البحر يضعه في المرتبة الأولى . أنظر : محمد علي حماد ، المرجع السابق ، ص ٤٨ .

٩ - أنا هويت وانتهيت (مقام حجاز كار كُرد ، على أسطوانة بيضافون ، وغناه الشيخ سيّد قبيل وفاته سنة ١٩٢٣) .

١٠ - وله دور عاشر : يوم تركت الحب ، لم يتسنّ له غناؤه ، فسجله محمد أنور على أسطوانة ميشيان بعد مماته . كذلك خلف سيّد درويش مطلعي دورين لم يكملهما على مقام البياتي ، وكان القدر شاء له ألا يضع دوراً على مقام رائج . وهما : يلزم بقى نهي الفؤاد ، وشكبت يا قلبي من ليلتين .

تقليدي في الشكل

وتمسك الشيخ سيّد بالشكل التقليدي في تلحين الموشح والطفطوقة أيضاً ، على رغم ثورته العارمة في مضمون اللحن والتعبير الموسيقي . وكان له في الموشحات سبعة عشر موشحاً تراوح بين اللحن الطروب ذي الإيقاع الوقور والتفعيلات العريضة (كلما رُمّت ارتشافاً ، ومنبي عزّ اصطباري) والموشح السريع والقصير (يا بهجة الروح) . ولعل معظم محبي الموشحات العرب يظنون أن موشحه الأشهر يا شادي الأحن ، إنما هو من المأثورات الشعبية القديمة ، لشدة اتصاله بوجودان الناس وتراثهم . ومن أشهر موشحات سيّد درويش أيضاً : صحتُ وجداً ، وطُفّ يا دُرّي ، ويا نديمي واتني بالمدام ، والتوشيح الديني : إن ميلاد الرسول المصطفى . ويلاحظ في جميع هذه الموشحات التي بقيت لنا منها تسجيلاتها ، أن الشيخ سيّد لزم الموشح ذا الدورين والحنانة والغطاء ، الذي تتشابه فيه ألحان الدور الأول والدور الثاني ، والغطاء (وهو الخاتمة) . أما لحن الحنانة (وهي المقطع الثالث) فيختلف . وقد غنت لور دكاش على أسطوانات « باسيفيك » اثنين من أجمل توشيح الشيخ سيّد : يا عذيب المرشف ، ويا ترى بعد البعاد .

ووضع الشيخ سيّد كثيراً من الطقاطيق ، أحصى منها حماد^(٢١) ستاً وستين طقطوقة ، التزم فيها نعره منها شكل الطقطوقة التقليدي ، الذي يحتوي على عددٍ من

(٢١) « سيّد درويش حياة ونغم » ، المرجع السابق ، ص ١٨٤ و ١٨٥ .

الأغصان أو المقاطع ذات اللحن المتشابه ، فيعود بعد كل غصن إلى تردد المذهب ، وهو المطلع .

أشهر هذه الطقائيق : يا عزيز عيني ، وأمه ده الي صار ، ويا بلح زغلول (عبد اللطيف البنا على بيضافون ، ونعيمة المصرية على ميشيان) ، وبصارة براجة (بصوته وبصوت منيرة المهدية على أسطوانتين بيضافون) ، وحرّج علي بابا ماروحش السينما (وهي طقطوقة جميلة غناها على أسطوانة بيضافون) ، وخفيف الروح بيتعجب (من مسرحية « قولوا له » ، وغناها زكي مراد ومنتهى الوحيدة على أسطوانتين ميشيان) وزوروني كل سنة مرة (وقد غناها أولاً حامد مرسي في الإسكندرية قبل ١٩١٧ ، وهي أغنية مأسوية لشاب يُحتَضَر ويدعو فيها أحباءه إلى زيارة قبره مرة في السنة . وكان حامد يغنيها في بعض المسارح فيطلب الجمهور سماعها تكراراً فيتأخر عرض المسرحيات . وغناها فيما بعد على أسطوانتين ميشيان زكي مراد وفتحية أحمد . وتتميز بطابع الشجن والطرب والإيقاع المتهادي ، على غير ما أعدّها الأخوان رحباني فيما بعد فغنتها فيروز على أسطوانة الشركة اللبنانية للتسجيلات الفنية) ، ويا بابا لي ما تدلعنيش (غنتها منتهى الوحيدة على أسطوانة ميشيان) ، ويا أمي ليه تبكي عليّ (أغنية الجهادية ، وهي أغنية وطنية من استعراض « الطاحونة الحمراء » ، في مسرح البوسفور . وغناها كل من الست تودد ونعيمة المصرية ومحمد بخيت على أسطوانات ميشيان) ، ويا ناس انا مُت في حبي (وهي من الطقائيق الرائعة في إيقاعها الوقور ومجلها اللحنية العريضة الجميلة للغاية ، وقد غناها حديثاً إسماعيل شبانة) . وفي الإمكان إحصاء طقائيق أخرى لم يُدرجها حماد في تعداد المذکور مثل الحلوة دي (من « ولّو » ، غنتها فتحية أحمد على أسطوانة ميشيان) ، ولحن العربية الذي يحتوي على ثلاثة أغصان من دون مذهب ، وفي الإمكان إذن اعتدادها تنوعاً في شكل الطقطوقة . وليس من تسجيل لها إلا بصوت محمد البحر ، ابن سيد درويش ، في الثلاثينيات ، وتسجيل بصوت ابنه إيمان البحر درويش ، في فيلم « حكاية في كلمتين » ، وتسجيل حديث بصوت الفرقة اللبنانية للموسيقى . ويقول قائد الفرقة سليم سحاب ، إن جملة المذهب الموسيقية هي أطول جملة موسيقية يعرفها في الموسيقى الغربية والعربية على السواء ، إذ يبلغ طولها اثنتين وأربعين وحدة .

الموسيقى المسرحية

لحن سيد درويش مثنى وثلاثاً وثلاثين أغنية مسرحية على الأقل في ثلاثين تمثيلية غنائية واستعراضاً وأوبرا . لحن في بعضها لحنين وفي البعض الآخر ثمانية عشر لحناً . وانفرد في تلحين البعض ، واشترك في البعض الآخر ملحنون غيره : كامل الخلعي وإبراهيم فوزي وأمين صدقي وآخرون . وتعد أوبريتات الشيخ سيد تطوراً عظيماً للمسرح الغنائي الذي أسسه القباني واسكندر فرح وبرز فيه سلامة حجازي محتذاً فنون الأوبرا الإيطالية التي أخذت تشاهدها مصر منذ عهد الخديوي إسماعيل . وكان الشيخ سيد أول من وضع افتتاحية موسيقية تُعزف قبل رفع الستارة . وهذا ثبت لمسرحياته مثلما حققناها استناداً إلى مراجع سلف ذكرها ، وإعلانات الصحف ، وموسوعة المسرح المصري الببليوجرافية ١٩٠٠ - ١٩٣٠ :

لفرقة جورج أبيض (اثنتان) :

١ - فيروز شاه (٢٠ تموز/ يوليو ، ١٩١٨) ، وفيها سبعة ألحان^(٢٢) . وفي إعلان « المقطم » ، أول شباط/ فبراير ١٩١٩ ، أن فيها خمسة عشر لحناً . وكادت هذه الألحان تضيع ، لولا تسجيل حامد مرسي لها . وقد عمل حامد مع الشيخ سيد زمناً .

٢ - الهواري (ثمة إعلان في المقطم ، ٣١ تموز/ يوليو ، ١٩١٨) ، يُنبئ بعرضها مع مسرحيات أخرى . والراجع رغم ذلك أن هذا كان عرضها الأول ، لأن ثمة إجماعاً على أن « فيروز شاه » كانت أولى مسرحيات سيد درويش لفرقة جورج أبيض . وفي المسرحية لحنان لسيد درويش ، ولذا يُغفلها بعض المؤرخين في تعدادهم لأوبريتاته .

لفرقة نجيب الريحاني (سبع) :

٣ - كله من ده (١ آب/ أغسطس ، ١٩١٨) ، أدرجها حماد^(٢٣) ، وأغفلتها الدكتور أبو سيف^(٢٤) . وفيها أحد عشر لحناً للشيخ سيد ، ولحن لأمين صدقي . ومن

(٢٢) محمد علي حماد ، المرجع نفسه ، ص ١٧٨ ، والمرجع يذكر عدد ألحان جميع المسرحيات الأخرى التي أحصاها وأسماها لأغنيات أيضاً .

(٢٣) المرجع السابق ، ص ١٧٦ .

(٢٤) المرجع السابق ، ص ٣٠٠ و ٣٠١ .

أهم أغانيها « أبو عبدة » ، ولحن الموظفون (هزّ الهلال يا سيّد ، بصوته على اسطوانة أوديون) . وهذا اللحن الأخير وضعه سيّد درويش للموظفين الذين أضربوا تأييداً للحركة الوطنية ، فحُسمت من رواتبهم أجرة عشرين يوماً .

٤ - ولو (١٧ تشرين الأول / أكتوبر ، ١٩١٨) ، وفيها اثنا عشر لحناً ، منها لحن السقاين الذي كتب شعره بديع خيرى .

٥ - إش (١٦ كانون الثاني / يناير ١٩١٩)^(٢٥) ، وفيها اثنا عشر لحناً ، وهي تتناول بعض واقعات ثورة ١٩١٩ الوطنية .

٦ - قولوا له (١٧ أيار / مايو ، ١٩١٩) ، وفيها عشرة ألحان ، منها القلّل القناوي ، وألفها خيرى أيضاً .

٧ - رنّ (٢٣ تشرين الأول / أكتوبر ، ١٩١٩) ، وفيها ثلاثة عشر لحناً ، منها لحنان للحشاشين ، وأغنيات وطنية .

٨ - العشرة الطيبة (١١ آذار / مارس ، ١٩٢٠)^(٢٦) ، وفيها ستة عشر لحناً ، أشهرها : على قدّ الليل ما يطوّل ، وعلشان ما نعلّا ، وانمخطري يا عروسة واتهي (أغنية الأفراح الرائعة التي غنتها المطربة اللبنانية المجيدة وداد) . وضع المسرحية محمد تيمور اقتباساً من مسرحية « اللحية الزرقاء » الفرنسية ، وألف أغانيها بديع خيرى . وفيها تهكمٌ بحكم الأتراك والمماليك . وقد أحنقت الطبقة الحاكمة في مصر على سيّد درويش والريحاني وتيمور ، وجعلتها تُناهض فنّ درويش بعد مماته ، ولم تُرضِ الوطنيين في الوقت نفسه . وسنأتي على ذكر هذا فيما بعد .

٩ - فشر (٢٦ آذار / مارس ، ١٩٢٠) ، وفيها عشرة ألحان ، أشهرها أبو الكشاكش

(٢٥) اتفق تاريخ د. أبو سيف ، المرجع السابق ، مع تحقيقنا لتواريخ الإعلان بالأوبرينات في صحيفة « المقطم » ، فيما يتعلق برواية « ولو » . أما « إش » فأثبتنا عرضها الأول ما اعتمدناه من « المقطم » ، وهو يسبق ما أثبتته د. أبو سيف خمسة أشهر وثيقاً . ولذا فهو أدعى إلى الثقة .

(٢٦) لم نعرّ لها على إعلان في « المقطم » لدى عرضها الأول مع فرقة الريحاني ، بل لدى عرضها فيما بعد مع فرقة سيّد درويش . وجاء في كتاب : « مسرح محمد تيمور » لعلاء الدين وحيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ١٣٣ ، أنّ « العشرة الطيبة » ظهرت أول مرة في ١١ آذار / مارس ، ١٩٢٠ ، لا في ٢٣ منه ، على ما تقوله د. أبو سيف . وأكد حماد التاريخ الأول .

[illegible]

أول عرض لمسرحية إش : الخميس ١٦ يناير في تياترو الإيجسيانة . وفوق إعلان فرقة الريحاني إعلانان للفرقي جورج أبيض وممنيرة المهديّة
(المقطع ١٦ كانون الثاني/يناير ١٩١٩)

(وغناها الريحاني على أسطوانة « باتيه » ، وفتحية أحمد على أسطوانة ميشيان) .

لفرقة علي الكسار (إحدى عشرة) :

١٠ - فلقل (١٩ حزيران/يونيو ، ١٩١٩) ، وهي مسرحية أهملها المؤرخون ، وأثبتتها موسوعة المسرح المصري ، من إعلان في صحيفة « مصر » .

١١ - ولّسه (٢١ أيلول/سبتمبر ، ١٩١٩) ، وفق نبأ في « المنبر » . وله فيها أربعة ألحان من تسعة ، وأشهرها لحن العربية المؤثر ، وإينا سروي .

١٢ - قلنا له (١٧ تشرين الأول/أكتوبر ، ١٩١٩) ، وفق إعلان في « الأهرام » ، وفيها سبعة ألحان للشيخ سيّد ، ولحنان للخلعي . وهي ردّ على مسرحية « قولوا له » ، للريحاني ، في المساجلة الطريفة بين فرقتهما ، اللتين كان الشيخ سيّد يلحن لهما في آن .

١٣ - مرحب (١٩ تشرين الثاني/نوفمبر ، ١٩١٩) ، وله فيها ثلاثة ألحان من أحد عشر لحناً . واتهمه محمد تيمور في إحدى محاكماته الأدبية بسرقة ألحانها من كامل الخلعي (٢٧) .

١٤ - أحلاهم (٤ شباط/فبراير ، ١٩٢٠) ، وله فيها عدد غير معروف من أربعة عشر لحناً ، وضعها معه الخلعي وإبراهيم فوزي .

١٥ - راحت عليك ، أو بنت الحاوي (٣ تموز/يوليو ١٩٢٠) (٢٨) ، وفيها ستة عشر لحناً لدرويش واثنان لكامل الخلعي ، وأشهرها محاورة « أدي ست الكل زيّ الفل » ، التي غناها مع حياة صبري ، (على أسطوانة أوديون) ، وأغنية : « والله تستاهل يا قلبي » (لحن الغرباء الرائع ، على أسطوانة أوديون ، وقد ألّفها أمين صدقي) ولحن العقد (محاورة أخرى مع حياة صبري ، على أوديون) .

١٦ - اللي فيهم (١٠ شباط/فبراير ، ١٩٢١) (٢٩) ، وفيها سبعة ألحان للشيخ سيّد أشهرها اللحن السوداني أشجردام (على أسطوانة أوديون) ، ويا فرحتي بجواب محبوبي

(٢٧) علاء الدين وحيد ، المرجع السابق ، ص ٦٩ .

(٢٨) إعلان في « الأهرام » ، في اليوم المذكور .

(٢٩) إعلان في صحيفة « مصر » ، في اليوم المذكور .

(غنتها سمحة المصرية على أسطوانة أوديون) .

١٧ - أم أربعة وأربعين (٢٠ شباط / فبراير ، ١٩٢٢) ، وفيها تسعة ألحانٍ ، أشهرها أغنية الأفراح : يا عشاق النبي الجميلة جداً ، وأغنية يا هادي يا هادي ، التي أعاد غناءها حفيده إيمان البحر درويش .

١٨ - البربري في الجيش (٢٨ آذار / مارس ، ١٩٢٣)^(٣٠) ، وفيها تسعة ألحانٍ له .

١٩ - الهلال (١٩ حزيران / يونيو ، ١٩٢٣)^(٣١) ، وفيها عشرة ألحانٍ أشهرها : إحن الجنود زي الأسود ، والمسرحية بعض ما ظهر من أعمالٍ وطنية بعد ثورة ١٩١٩ .

٢٠ - الانتخابات (٢٧ أيلول / سبتمبر ، ١٩٢٣) ، وتاريخها مؤكد قطعاً ، لأنه يلي موت الشيخ سيد ، بعد اثني عشر يوماً . وكان قد أكمل فيها ثلاثة ألحانٍ ، فأكمل الباقي بعد موته إبراهيم فوزي^(٣٢) .

لفرقة منيرة المهدية (اثنتان) :

٢١ - كلها يومين (١٣ أيار / مايو ، ١٩٢٠)^(٣٣) ، ألفها الشيخ محمد يونس القاضي ، وفيها عشرة ألحانٍ ، غنت منها منيرة المهدية على أسطوانات بيضافون : نم يا خوفو ، ويحيا العدل ، وجانا الفرح جانا ، وصابحة الزبدة ، وسبيرتو ، وانتصارك يا منيرة ، وأنا رأيت روعي في بستان .

٢٢ - أوبرا كليوباترا ومارك أنطوني^(٣٤) . والفصل الأول معظمه ، وأربعة ألحانٍ

(٣٠) إعلان في « المقطم » في اليوم المذكور ، ص ٣ .

(٣١) إعلان في « المقطم » في اليوم نفسه ، لم يُفصح بتاريخ العرض الأول ، لكن الإعلانات السابقة دعت إلى تقرب الرواية « لأول مرة » .

(٣٢) الإعلان بها ظهر في « المقطم » ، في ٢٥ أيلول / سبتمبر ، ١٩٢٣ ، ص ٦ .

(٣٣) ظهر الإعلان بها في « المقطم » ، ١٢ أيار / مايو ، ١٩٢٠ ، ودون موسيقاها في ٢٠ أيار / مايو ، المايسترو محمود خطاب .

(٣٤) الأوبرا مسرحية غنائية أيضاً ، لكن الطول والطابع الجدّي يغلبان عليها . وجاء في إعلان أول في « المقطم » في ٥ كانون الأول / ديسمبر ١٩٢٢ ، أن كليوباترا ستعرض « قريباً جداً » . ثم ظهر إعلان ثانٍ في ٢٠ كانون الثاني / يناير ، ١٩٢٣ ، يُعلن عرض المسرحية ابتداءً من مساء الخميس ٨ شباط / فبراير ، ١٩٢٣ . إلا أن الأوبرا لم تُعرض .

أخرى ، وضعها الشيخ سيّد ، ثم مات قبل أن يُتمّها . وتروي منيرة في قصة حياتها التي روتها لإذاعة القاهرة ، أن الشيخ سيّد رفض أن يلحنها أولاً ، لأنه كان يريد من أحمد شوقي أمير الشعراء مؤلفها ، أن يكف عن اللّواذ بالأسرة المالكة وفؤاد الأول . لكنّها وسّطت الريحاني . فتفاوضوا في الأمر في ميناهاوس ، ودفعت له ألف جنيه ، فاشترط ألاّ يحضر شوقي الإعداد للمسرحية إلّا بعد تمامها . وأحضر الشيخ سيّد الفتى الطالع محمد عبد الوهّاب ، وأسند إليه دور مارك أنطوني ، بعدما كان عبد الوهّاب عمل بديلاً من الشيخ سيّد في أوبريت « شهوزاد » سنة ١٩٢٢ ، لوعكة ألمّت به . ولما مات سيّد درويش قبل إتمام الأوبرا ، كلّفت عدداً من الموسيقيين إتمامها ، لكنها لم ترض ، ولا رضي شوقي بما عُرض عليهما من ألحان . وتخرّج عبد الوهّاب من المعهد الموسيقي سنة ١٩٢٧ وأكمل الأوبرا ، وعمل عند منيرة أشهراً ، ارتفع أجره فيها من جنيه إلى عشرين جنيهاً . وأوقف عبد الوهّاب عمله في الأوبرا بعد أشهر ، فأتت منيرة بفتحية أحمد لتحلّ محله في دور مارك أنطوني . واستمرّ بهذا عرضها .

لفرقة أبناء عكاشة (ثلاث) :

٢٣ - هدى (١ كانون الثاني /يناير ، ١٩٢١)^(٣٥) ، وفيها ثمانية عشر لحناً . ولعل بعضاً كان يسمّيها أيضاً « عروس النيل » . وضع كلامها عمر عارف .

٢٤ - عبد الرحمن الناصر (٣ كانون الثاني /يناير ، ١٩٢١) ، ألفها عبّاس علّام . وفيها أربعة عشر لحناً جميعها باللغة الفصحى . ومعظم هذه الأغنيات وطني .

٢٥ - الدرة اليتيمة (٢٥ حزيران / يونيو ، ١٩٢٣)^(٣٦) ، وفيها ستة ألحان ، جميع كلامها باللغة الفصحى أيضاً .

(٣٥) هذا التاريخ وتاريخ مسرحية « عبد الرحمن الناصر » هما اللذان ضبطتاهما في « المقطع » ، ٢٤ كانون الأول /ديسمبر ، ١٩٢٠ . وقد بدا لنا أنها ليسا تاريخي العرض الأول . إلا أن نقداً ظهر للمسرحيتين في صحيفة « الأفكار » في ٤ كانون الثاني /يناير ، وفي صحيفة « الأخبار » في ١٠ كانون الثاني /يناير ، أزال الشك في هذا الشأن .

(٣٦) وفق إعلان في صحيفة « البلاغ » ، في اليوم المذكور .

زكي عكاشة



التي هي التي لهذا الصبغة وحظا ناديا
يا علي صفتك هذه لم يصفها احد
انها فيهم في هذا الكون والكون
والكون فيهم في هذا الكون والكون
في من سواهم
والكون فيهم في هذا الكون والكون
والكون فيهم في هذا الكون والكون
والكون فيهم في هذا الكون والكون

الرحوم سيد درويش



شهو زاد

على مسرح فرنسا لكثير



التي هي التي لهذا الصبغة وحظا ناديا
يا علي صفتك هذه لم يصفها احد
انها فيهم في هذا الكون والكون
والكون فيهم في هذا الكون والكون
في من سواهم
والكون فيهم في هذا الكون والكون
والكون فيهم في هذا الكون والكون
والكون فيهم في هذا الكون والكون

التي هي التي لهذا الصبغة وحظا ناديا
يا علي صفتك هذه لم يصفها احد
انها فيهم في هذا الكون والكون
والكون فيهم في هذا الكون والكون
في من سواهم
والكون فيهم في هذا الكون والكون
والكون فيهم في هذا الكون والكون
والكون فيهم في هذا الكون والكون



علي هوري

كثيره في حور (مسرح الخديعة)



لطيفة علي

كثيره في حور (مسرح الخديعة)

افرادا
الممثل
العالم

«شهو زاد» وصور سيد درويش وحياة صبري وزكي عكاشة وغيرهم
(روز اليوسف ٦ كانون الثاني/يناير ١٩٢٧)

لفرقة سيد درويش (اثنتان)

٢٦ - شهوزاد (٣٠ حزيران / يونيو ، ١٩٢١) (٣٧) . وقد ظلت الصحف تنشر اسم المسرحية بالواو لا بالراء خمس عشرة سنة على الأقل . وقال بيرم التونسي في تفسير ذلك : « بعدما نُفيت من مصر سنة ١٩١٩ ، تمكنت من العودة باختصار اسمي في جواز السفر ، فلم يتنبه أحد في قلم الجوازات إلى حقيقة شخصيتي . ولازمتُ الشيخ سيد درويش اشتراك معه في تأليف وتلحين رواية شهوزاد بعيداً عن النشاط السياسي ، وكان الاسم الذي اقترحه للرواية أولاً هو : « شهوزاد » ، إشارة إلى شهوات العائلة الحاكمة . ولكن الرقابة منعت ذلك الاسم فعدّلته » (٣٨) . وفي المسرحية خمسة عشر لحناً ، كثيرٌ منها يُغنى للجنود ، وأشهرها : أنا المصري كريم العنصرين ، وأشجع جيوش في العالم جيوشنا ، وهي معروفة على الخصوص في تسجيل لفرقة الإذاعة المصرية بقيادة محمد حسن الشجاعى ، أخرجه زكي طليمات ، سنة ١٩٤٣ على مسرح الأزيكية . وشهوزاد أول مسرحية غنائية قدّمها الشيخ سيد بعد تأسيسه فرقة الخاصة (فرقة دار التمثيل العربي) . اقتبسها عزيز عيد .

٢٧ - البروكة (٢٤ تشرين الثاني / نوفمبر ، ١٩٢١) (٣٩) ، وفيها اثنا عشر لحناً ، أعظمها لحن الشيطان ، ولا يتجاوز طوله دقيقة ونصف دقيقة ، ولعله أعظم الألحان المسرحية التعبيرية على الإطلاق ، ويصور صراع الشيطان والملائكة . وضع كلمات الأغنيات عبد العزيز أحمد . والمسرحية هذه ترجمها محمود مراد عن مسرحية « لا ما سكوت » الإفرنسية التي عُرضت في باريس سنة ١٨٨٢ ، وفيها تهكمٌ بالنظام الملكي (أي نظام حكم نابليون الثالث) . وطلب الشيخ سيد إبقاء الأسماء فيها فرنسية ، حتى لا يؤخذ بقرينة انتقاد الحكم الملكي في مصر ، ويبقى نقده مجازياً ، ولا يتخذ ذريعة لوقف المسرحية .

(٣٧) ظهر إعلانان بها ، في السابع ثم في الثلاثين من حزيران / يونيو . ويبدو أنّ شيئاً ما أجّل عرضها الأول ثلاثة أسابيع . ولا يترك الإعلان الثاني مجالاً للشك في أنّ التاريخ الثاني هو تاريخ العرض الأول للمسرحية .

(٣٨) أمدّتنا بهذه الفقرة الباحثة أمل فتوح ، من كتاب « مذكراتي ، والديوان الأول » ، لبيرم التونسي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت - صيدا ، ص ٣٤ . ولم نلاحظ بتاريخ نشر الكتاب .

(٣٩) إعلان في « المقطم » في اليوم السابق ، لا يفصح أن العرض هو الأول .

وقد أعاد الشيخ سيّد في مسرحه عرض العشرة الطيبة^(٤٠) التي عرضها الريحاني قبل سنة ونيف . وتعدّ هذه المسرحيات الثلاث ذروة المسرح الغنائي عند الشيخ سيّد .

٢٨ و ٢٩ و ٣٠ - كذلك يدخل في عداد أعماله المسرحية استعراض « الطاحونة الحمراء » الذي قدمه على مسرح البوسفور ، قبيل استقراره في القاهرة . وفيه ثلاثة ألحان اشتهرت جميعاً هي : دِنْغِي دِنْغِي ، ويا كيكي كيكي ، ويا أمي ليه تبكي عليّ . وعثرنا على مسرحيتين لم يحصيهما المؤرخون لأسباب نجهلها هما : « خُد بالك يا أستاذ » ، لفرح أنطون ، عرضت في ٢٦ شباط / فبراير ١٩١٧ ، في كازينو غلوب ، و « العبرة » وعُرضت في ٦ كانون الثاني / يناير ١٩٢٢ ، قدمتها فرقة الشيخ سيّد ، وهي من تأليف محمود مراد^(٤١) .

ورُبّ سائل : كيف سنع له من الوقت ما يكفي لوضع كل هذه الألحان ؟ والحق أن معاصري الشيخ سيّد تساءلوا أيضاً ، بل شكّ العاملون معه في أن يضع هذا الفيض من الألحان في هذا الزمن القصير ، فأبدل المسيو كاسيو قائد فرقته الموسيقية علامة موسيقية في إحدى أغنياته المسرحية ، ليختبر علم الشيخ سيّد بما وضعه من ألحان كثيرة في أيام قلائل . وفاجأه الشيخ سيّد وفاجأ الموسيقيين حين استوقفهم وأمرهم أن يؤدّوا اللحن مثلما وضعه لهم . ويقول الموسيقي اللبناني المخضرم ميشال خياط الذي وُلد في القاهرة وعاش فيها رداً ، إن كاسيو ضرب رأس سيّد درويش بقوس الكمان وقال له : « نريد أن نعرف ما في هذا الدماغ » .

ويؤسف لانخسار فن المسرح الغنائي العربي في مصر ، بعد ممات الشيخ سيّد ، وانصراف الشيخ زكريا أحمد وداود حسني وكامل الخلعي عن هذا الفن إلى غيره بعدما عملوا فيه سنوات مجيدة . وإذا ذكرنا في المسرح الغنائي من بعدهم أعمالاً لمحمود الشريف وأحمد صدقي ومحمد الموجي وبلبيغ حمدي ، مما لم يشتهر ، فالمسرح الغنائي تراجع في أية حال من الصدارة إلى الخلف . ونذكر من روائع المسرح الغنائي بعد سيّد

(٤٠) في « المقطم » ، ٢١ تموز / يوليو ، ١٩٢١ ، ص ٣ ، أن جوق الشيخ سيّد سيقدم « العشرة الطيبة » أول مرة ، وكان الريحاني عرضها على ما سلف .

(٤١) أنظر « المقطم » ، ٢٦ شباط / فبراير ١٩١٧ ، و « المقطم » ، في ٦ كانون الثاني / يناير ١٩٢٢ .

درويش « أوبريت قيس وليلى » ، الخالدة لمحمد عبد الوهاب ، ومسرحية العرائس الجميلة جداً « الليلة الكبيرة » ، للشيخ سيّد مكاي ، الذي يُعدّ فرعاً من فروع درويش وزكريا أحمد ، انتهل منهما معاً . وفي « الليلة الكبيرة » بصمات من أسلوب الشيخ سيّد درويش واضحة للغاية . ففيها أسلوبه في تلحين المحاورات ، والانتقال من مشهد إلى مشهد بانتقالٍ مقامي أو إيقاعي مفاجئ ، والنداءات التي يطلقها الباعة ، واختلاط كل ذلك بأغنيات مطربةٍ جداً . ويظن بعض الموسيقيين العرب ، أن المسرح الغنائي هو المرحلة الطبيعية التالية في المجالات المتاحة لتطوير الموسيقى العربية .

خلع الجبة والقفطان

الشيخ سيّد هو أول من استعمل آلات « الأوركسترا » الغربية في الموسيقى العربية . ويبدو أن موسيقاه المسرحية تأثرت بهذا ، أكثر مما تأثرت أغنياته الأخرى . فاستخدم الكمان الجهير (الفيولنسيل) ، الذي استخدمه عبد الوهاب بعد ، في أغنيته الخالدة : في الليل لما خلي . واستخدم « البيانو » أيضاً في كثير من محاوراته مع حياة صبري .

وسأله زكي طليمات^(٤٢) : لماذا تركت التخت ؟ فرد قائلاً : « مثلما خلعت الجبة والقفطان ولبست البذلة » . فهل كان الشيخ سيّد معترفاً بهذا الأمر ، أم أنه كان يروي واقعةً وحسب . أو لعله كان يرى في هذا تطوراً للموسيقى العربية ربما ؟ طليمات يقول^(٤٣) : « إن النغمات والجمال الموسيقية المقتبسة من الموسيقى الأوروبية وغيرها مما هو غير مصري ، كثيراً ما تتخلل تلاحيته ، تدخل وتخرج ولكن من غير أن تخرج الأذن . . . وكان من القيم المعاصرة في عالم الموسيقى المصرية محاولة توسيع نطاق التعبير فيها وتزويدها بأنفاسٍ حديثة من النغم الغربي ، بعد تطويعه للمذاق المحلي » . وليس من شك في أن الشيخ سيّد كان يهوى النغم العربي الذي لا تحالطه هجنة أو تغريب . فإذا أراد أن يعود إلى وجدانه ، كان يغني أدواره المطربة ، وبخاصة : ضيعة مستقبل

(٤٢) « ذكريات ووجوه » ، المرجع السابق ، ص ٧٠ .

(٤٣) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

حياتي^(٤٤) . فإذا سألوه في المجالس الخاصة أن يغني بعض أغنياته المسرحية ، كان يتمتع ، ويغني الأدوار المطربة قائلاً : « هذه لي أنا . ومن يرد أن يسمع غناءً مسرحياً ، فليذهب إلى المسرح » .

إن ثمة تناقضاً إذن بين طابع كثير من مؤلفات درويش المسرحية ، ونوازعه إلى الطرب العربي الأصيل . ومن الناس من فسر تفسيرات شتى ، فقال بدیع خيرى^(٤٥) : « ورأيناه يحذف ربع الصوت من ألحانه المسرحية بحيث تستطيع الآلات الغربية عزفها بمنتهى السهولة ، ويستطيع المستمع في أي بلد من البلاد أن يطرب لها » . وإذا كنا نعتقد أن إلغاء الطابع القومي عن الموسيقى العربية لا يؤدي إلى غرض نشرها ، لأن الموسيقى القومية في أي مكان استطاعت وحدها أن تصبح « عالمية » في انتشارها ، وإذا كان احتفاظنا بموسيقانا وصونها من الالتحاق بموسيقى شعوب أخرى ، أهم بكثير من السعي إلى إطراب المستمع الأوروبي وكسب رضاه العابر بموسيقى لا تختلف عن موسيقاه إلا في اسم مؤلفها على أفضل حال ، فإن في قول خيرى السالف تفسيراً محتملاً لحذف الشيخ سيد ربع الصوت من بعض موسيقاه المسرحية . فالملذبات الذي تطور الآن فأمكن للعود مثلاً أن يعزف على خشبة مسرح ، لم يكن بعد متطوراً في ذلك الزمن ، ولعل هذا ألجأ الشيخ سيد إلى البيانو ، القادر على الأداء بصوت جهوري بلا مكبرات ، فيصاحب الغناء المسرحي . ففي أغنية : البحر يضحك والله ، (من مسرحية « قولوا له » ، على أسطوانة أوديون) يغني الشيخ سيد وحياة صبري لحناً على مقام البياتي ، ويصاحبه البيانو غير القادر على أداء ربع الصوت . وكذا في محاورة : آدي ست الكل زي الفل (من مسرحية « راحت عليك » ، على أسطوانة أوديون أيضاً) . وحتى في أغنية : والله تستاهل يا قلبي (من مسرحية « راحت عليك » ، وعلى أسطوانة أوديون أيضاً) ، وهي على مقام الجهاركاه الخالي من أرباع الصوت ، لم يكن البيانو مؤلفاً مع اللحن العربي الأصيل . ولو أراد الشيخ سيد أن يلغي ربع الصوت ، لألغاه من الغناء أيضاً ، لا العزف فقط . ولذا فنحن نرفض الكثير من التفسيرات التي تُسبىء إلى الشيخ سيد في

(٤٤) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

(٤٥) في كتاب : « فنان الشعب » ، المرجع السابق ، ص ٢٣ .

باب مدحه ، ومنها تفسير توفيق الحكيم الذي يقول^(٤٦) : « وما من شك عندي في أن سيد درويش كان يرى من أسرار هذا الفن الأوروبي (الأوبرا) أكثر مما كنا نرى ، وكان يتفهم ويتمثل ويهضم أضعاف ما كان يتهيأ لمثل بنيتنا الفنية العادية . وكان من أثر ذلك أن طمع في أن يصل بفنه إلى مرحلة التجرد الأعلى . التجرد من الشعبية والصور المحلية ، وأن يقدم موسيقى موسومة بطابعه وحده ، لا طابع بيئة بالذات » . نرفض هذا التفسير لأن سيد درويش على نقيض ما يصفه به الحكيم ، نموذج للفنان الشعبي الذي يستلهم البيئة الشعبية المحلية ويضع « الشارع » في مرتبة المدرسة التي لا تستطيع « الصنعة » أن تبلغها . ولذا فإن احتقار توفيق الحكيم « للشعبية والصور المحلية » ، يناقض كل مسلك الشيخ سيد وكل فنه ، ولا يمكن أن يتخذ تفسيراً إذن .

وثمة بعض آخر ينسب « إغفال » ربع الصوت في بعض موسيقاه المسرحية ، إلى الموسيقيين الذين دونوا له هذه الموسيقى أو قادوا الفرق الموسيقية في أدائها ، ومنهم المسيو كاسيو الذي تسلم هذه المهمة في المسرحيات الثلاث الأخيرة : شهوزاد والبروكة والعشرة الطيبة ، وأن هؤلاء كانوا لا يعرفون أسلوباً لتدوين ربع الصوت ، ولذا خلت المدونات التي بقيت لنا ، من الأرباع . وهذا التفسير غير صحيح أيضاً ، لأن سيد درويش تعلم من جميل عويس ، عازف الكمان الكبير الذي انضم إلى فرقته تدوين النغم^(٤٧) . ولنا في تراث الشيخ سيد الباقي أغنيات كثيرة مدونة بخط يده . ونشر حماد^(٤٨) مقالة كتبها الشيخ سيد يجادل فيها منصور عوض وسامي الشوا أمير الكمان ، فيمن سبق إلى ابتكار علامة تدوين ربع الصوت . وليس من شك إذن في أنه كان يعرف تدوين ربع الصوت . ولو أغفله المدونون في مؤلفاته لصحح لهم .

مرحلة الشك والتجربة

أما التفسير الذي يتبدى أنه الأحرى بالثقة فهو أن الشيخ سيد مثله مثل الأمة كلها في تلك الحقبة ، إذ كانت السلطنة العثمانية تضمحل والقوى الأوروبية تحكم سيطرتها

(٤٦) « فنان الشعب » ، المرجع السابق ، ص ٢٦ .

(٤٧) د. محمود أحمد الحفني ، المرجع السابق ص ٥٨ .

(٤٨) محمد علي حماد ، المرجع السابق ، ص ١١٤ إلى ١١٦ .

مجلس الشورى

الحلقة السادسة من سلسلة
الدراسات والبحوث في التاريخ
والثقافة الإسلامية

[illegible]

وہی ہے جس نے ان کو بتایا کہ ان کو کون سا کام کرنا چاہیے۔ ان کو بتایا کہ ان کو کون سا کام کرنا چاہیے۔ ان کو بتایا کہ ان کو کون سا کام کرنا چاہیے۔

[illegible]

وكانت التيارات اسمي في كل بلد
والتي كانت من التيارات القوي
والتي كانت من التيارات القوي
والتي كانت من التيارات القوي

وكانت في ذلك سبباً لغيره في فتحه عليه السلام
في ذلك الوقت من غير أن يكون له في ذلك
في ذلك الوقت من غير أن يكون له في ذلك

[illegible]

عبد القادر - ١٢٨٥

(کرم‌چوبان) - کرم‌بوم - کرم‌بوم‌گل (گل) - البیضا - گل‌آبیها - مع‌بک‌آبی‌گل
 بول‌ان‌توروا - البس‌بک‌آبی‌الاجنبی - جروا - قلم‌بوم

[illegible]

لا يمتد إلى القوم الروم، و هو في الاما
التي هي في بلاد الروم، و هي في بلاد الروم

علا مات ربع العام

[illegible]

مسند الامام شمس الدين ابي عبد الله محمد بن ابي بكر بن محمد بن عثمان بن كنانة
ابن ابي شامة
مسند الامام محمد بن ابي بكر بن محمد بن عثمان بن كنانة
ابن ابي شامة

[illegible]

Adapted from: *Journal of the American Medical Association*, 1998; 279: 100-105.

(Faint handwritten notes)

معتبر ان الاخير اعطى القلم
في نحو السبعة السابقة من مسائل (الشيخ)
ان قوله (يبدأ) كانت سائر احوال ومبهمات
انما هي في الاصل

١٠٠
 ١٠١
 ١٠٢
 ١٠٣
 ١٠٤
 ١٠٥
 ١٠٦
 ١٠٧
 ١٠٨
 ١٠٩
 ١١٠
 ١١١
 ١١٢
 ١١٣
 ١١٤
 ١١٥
 ١١٦
 ١١٧
 ١١٨
 ١١٩
 ١٢٠
 ١٢١
 ١٢٢
 ١٢٣
 ١٢٤
 ١٢٥
 ١٢٦
 ١٢٧
 ١٢٨
 ١٢٩
 ١٣٠
 ١٣١
 ١٣٢
 ١٣٣
 ١٣٤
 ١٣٥
 ١٣٦
 ١٣٧
 ١٣٨
 ١٣٩
 ١٤٠
 ١٤١
 ١٤٢
 ١٤٣
 ١٤٤
 ١٤٥
 ١٤٦
 ١٤٧
 ١٤٨
 ١٤٩
 ١٥٠
 ١٥١
 ١٥٢
 ١٥٣
 ١٥٤
 ١٥٥
 ١٥٦
 ١٥٧
 ١٥٨
 ١٥٩
 ١٦٠
 ١٦١
 ١٦٢
 ١٦٣
 ١٦٤
 ١٦٥
 ١٦٦
 ١٦٧
 ١٦٨
 ١٦٩
 ١٧٠
 ١٧١
 ١٧٢
 ١٧٣
 ١٧٤
 ١٧٥
 ١٧٦
 ١٧٧
 ١٧٨
 ١٧٩
 ١٨٠
 ١٨١
 ١٨٢
 ١٨٣
 ١٨٤
 ١٨٥
 ١٨٦
 ١٨٧
 ١٨٨
 ١٨٩
 ١٩٠
 ١٩١
 ١٩٢
 ١٩٣
 ١٩٤
 ١٩٥
 ١٩٦
 ١٩٧
 ١٩٨
 ١٩٩
 ٢٠٠

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله الذي هدانا لهذا
الذي كنا لنهتدي لولا أن
هدانا الله رب العالمين

وكانت في سنة ١٢٠٠ هـ

الحمد لله الذي جعل في كل شيء
دلالة على قدرته وقوته
ويعلم أن كل شيء لا يخلو من
دلالة على قدرته وقوته

وفاة عالم جليل

Why don't you
let your friend
and his wife
know about it?

[illegible]

۱۰۰۰
 ۱۰۰۰
 ۱۰۰۰

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله الذي هدانا لهذا
الذي كنا لنهتدي لہ

卷之四

حاکم الملک

1000

خاتمة حول تدوين ربيع الصوت ... وإعلان من منصور عوفى ، رداً على سيد درويش

على العالم . فكان العرب والمسلمون في طليعة الشعوب التي أخذت تعتبر في الأمر ، وتفسّر أو تحاول أن تفسر ما جرى لها ، وأسباب هزيمتها أمام الغرب . ثم تحاول في الوقت عينه أن تبحث عن الصيغ الحضارية والفنية والثقافية القمينة بنهوضها من جديد . ولذا كانت المرحلة مرحلة شك انتاب الأمة في كل قيمها ، وإقبال على تجربة القيم الوافدة التي تنبأ أنّها تحمل معها أسباب الرقي والتحضر والقوة . وبين الأصالة والرغبة في المكوث على الفنون العربية ، وبين النزوع إلى الاقتباس سعيّاً إلى امتلاك أسباب « مواكبة العصر » ، انقسمت الأمة ، بل انقسم كل عربي ، ينزع بعضه إلى هنا ، وبعضه الآخر إلى هناك . وتلك كانت حال بعض من الموسيقيين : وجدائهم في جانب ونزوعهم إلى التجديد والتطوير في جانب ، يُزَيِّن لهم أن إلغاء ربيع الصوت سيفتح الأفاق إلى الخارج ، إلى العالم ، مثلما استطاعت موسيقى أوروبية الخالية من ربيع الصوت أن تحتاح بلادنا ، مع جيوش الغرب الوافدة . وإذا كانت التجربة انحسرت الآن عن كثير من النضوج ، فتبين لنا الآن أن حماية الثقافة القومية وتطويرها أجدر بجهودنا من اعتبارات التسويق في العالم ، إلا أن العمر لم يمتد بالشيخ سيّد ليخوض التجربة بنفسه إلى آخرها . فقد طلب من أولاد عكاشة سنة ١٩٢٣ ألف جنيه لقاء تلحين مسرحية شمشون ودليلة ، حتى يسافر بالمال إلى إيطالية ليدرس المسرح الغنائي الإيطالي (فرضي داود حسني بمائة جنيه) . إلا أنه مات دون ذلك . وليس من سبب يدعونا إلى الاعتقاد أن الشيخ سيّد ، الذي أبدى حماسة لا تُجَارَى للموسيقى الشعبية العربية والطرب الأصيل ، كان مستعداً لخيانة أصالته العربية مع الأوبرا الإيطالية ، لو قيض له المضي في التجربة إلى آخرها . لقد حاول محاولات جدية في هذا المضمار . وهذا كل ما في الأمر على ما نعتقد .

ففي ختام الفصل الأول من مسرحية شهوزاد ، في لحن « دقت طبول الحرب » ، اختلطت أصوات الداعين لزُعْبَلَة (بطل المسرحية) بأصوات الداعين عليه ، في تأليف موسيقي يحتوي على أصول الكونترابنت (أي لحنين أو أكثر ، تؤدّى معاً وتشكل تجانسات هارمونية صحيحة) . وذلك كانت أول محاولة في هذا النوع من التأليف في الموسيقى العربية . واستخدم الشيخ سيّد التأليف البوليفوني (المتعدد الأصوات) مرتين في مسرحية البروكة : في الفصل الثاني ، ضمن الحوار بين بيو وبيتينا

والجمع ، وفي الفصل الثالث بعد لحن الشيطان العظيم . ويروي حسن القصبجي (٤٩) كيف طلب إليه الشيخ سيّد أن يغني اللحن الذي تغنيه المجموعة : دقت طبول الحرب . فأخذ القصبجي يغني ، ودرويش يغني معه لحناً ثانياً ، فتوقف ، فأشار إليه ألا يتوقف وأن يكرر غناء اللحن . وأخذ درويش يدندن معه بصوت خافت أولاً ، ثم يرفع صوته شيئاً فشيئاً ، حتى ظهر اللحنان معاً . وإذا علمنا أن الكونترابنت هو أصعب الأساليب في التأليف الموسيقي ، وأن الشيخ سيّد لم يدرس منه شيئاً في أي معهد ، تبين لنا عبقريته وخياله . التجديدي الجبار .

استخدام الهارموني الغربية

وفي التراث الذي خلفه لنا الشيخ سيّد صورة عقد (٥٠) وقّع عليه في أول آب / أغسطس ١٩٢٣ ، أي شهراً ونصف شهر قبل وفاته ، مع إميل العريان ، لتدوين « أغنيات الشعب » ونشرها ، على أن تكون للبيانو الشرقي (الذي أدخل عليه العريان أرباع الصوت) على شرط أن يكون أداء اليد اليسرى مخالفاً لأداء اليمين « حسب أصول الأرموني الإفريقية » . ولا مفر من الإشارة إلى أن بيانو العريان ، أشبه ببيانو عبد الله شاهين ، الذي لم يتضمن في كل ديوان أكثر من رُبْعين ، فيما صنعت وجيهة عبد الحق في دمشق منذ سنوت ، بيانو عربياً يتضمن ديوانه جميع الأرباع الاثني عشر المعدلة (٥١) . ولذا فإن بيانو العريان لم يكن قادراً على أداء اللحن العربي إلا في حدود ضيقة للغاية . لكن الأخطر من هذا الأمر ، هو أن العقد المذكور ينم عن اعتقاد الشيخ سيّد وقتئذٍ باحتمال إدخال الهارموني الغربية في الغناء العربي ، بل بحتم هذا الأمر . وقد أثبتت دراسات نظرية عديدة منها دراسة لقائد الأوركسترا سليم سحاب (٥٢) أن المقام العربي لا يتألف والأسلوب الهارموني الكلاسيكي الغربي ، خلافاً لأقوال ومعتقدات موسيقيين

(٤٩) محمد علي حماد . المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

(٥٠) د. محمود الحفني ، المرجع السابق ، ص ١٥١ - ١٥٣ .

(٥١) في « المقطع » ٣ أيلول (سبتمبر) ١٩٢٢ شهادة في ص ٤ ، أن بيانو العريان يؤدي جميع النغمات العربية « بصورة » ، أي أنه لا يؤديها على كل المقامات الممكنة مثل بيانو عبد الحق . وشهد بيانو العريان درويش والخلعي ودرويش الحريري وغيرهم .

(٥٢) في مجلة « العربي » ، الكويت ، أيلول / سبتمبر ١٩٨٦ .

عرب كثير ، منهم الأستاذ يحيى الليثي أستاذ علم الهارمونيا في المعهد العالي للتربية الموسيقية في القاهرة . بل إن دراسات نظرية وعملية للعالم الموسيقي النمساوي الأميركي الجنسية رودولف ريتي ، أثبتت أن الهارمونيا الأوروبية الكلاسيكية لا تلائم أي موسيقى مبنية على الأغنية الشعبية ، أكانت أوروبية أم غير أوروبية . ولذا ، فلما استخدم الكلاسيكيون الأوروبيون أنغاماً شعبية في سنفونياتهم ومؤلفاتهم ، اضطروا إلى تغيير بعض درجاتها لتلائم الهارمونيا . أما الموسيقيون الروس ، فاخترعوا أصولاً هارمونية خاصة لتلائم موسيقاهم الشعبية . والمسألة إذن ليست في تطويع الهارمونيا للحن العربي ، بل في تطويع اللحن العربي ليتلائم الهارمونيا ، أي في إلغاء كل سماته القومية المميزة . وهذا أمر أضحى الآن أمراً مرفوضاً بالقطع ، بعد اجتياز مرحلة أنضجت تجربة الاستعارة ومحاولة التقليد . وإذا كان الشيخ سيّد يُعرب صراحة في محافل أحمائه ، تفضيله الأغنيات الأصلية ، على مؤلفاته المسرحية التي تحالط بعضها ملامح من الفنون الموسيقية الأوروبية ، فإن في أصالة سيّد درويش وعمقه وعمق جذوره الشعبية والعربية ، ما يجعلنا نميل إلى الاعتقاد أن تجربته للفنون الغربية ، لو قبض لها أن تمضي إلى خواتيمها ، لأفضت به إلى رفض كل العناصر التي تمس الروح الموسيقي العربي ، وتسخير ما يمكن تسخيره له . ولا بد من أن نلاحظ بلا مواربة ، أن أدوار الشيخ سيّد ، التي ظل يضعها حتى آخر عمره ، وكان يعتز بها ويفضل غناءها في مجالسه الخاصة ، لم تحالطها هجنة ولا غربة ولا تغريب من أي نوع .

في العقد الثاني من هذا القرن ، العقد الذي حدثت فيه الحرب الكونية الأولى ، وزالت فيه السلطنة العثمانية في أثرها ، كانت مشاعر العرب من الأتراك ومن الغرب شديدة التعقيد . كان الغرب يسعى إلى تفكيك السلطة ليرث ممتلكاتها . وكان بين أنصار السلطنة من يرى أنها هي الدولة الإسلامية الكبرى ، التي تأسست مع الفتوح الإسلامية ، وتوالى على حكمها العرب الأمويون ثم العباسيون ، فالفرس ثم المماليك فالترك العثمانيون . وكان هؤلاء يرون أن العصبية القومية ليست من تاريخ هذه الدولة بشيء ، وأن هذه العصبية وفدت إلينا مع الغزو الأوروبي ، وأن الحض على القومية العربية اتجاه تقسيمي ضمن السلطنة العثمانية ، وإن تحوّل فيما بعد إلى اتجاه وحدوي . بعد ظهور التقسيمات الحديثة التي وضعت حدودها الدول الاستعمارية . أما البعض

الأخر من العرب فكان يرى ثمة ساحةً للتحرر من الترك والمماليك ، الذين أقاموا طبقةً حاكمةً في مصر على الخصوص ، اختلطت كراهة المصريين لها ، بكراهتهم للحكم البريطاني . ولذا كان الحال معقداً ، إذ أن بريطانية ظاهرت بعض هذه الطبقة على بعضها الآخر ، وعزلت الخديوي عباس حلمي وأقامت في السلطة عمه حسين كامل مكانه . ولذا لم تكن محاصمة الأتراك في مصر تعني بالضرورة تأييداً للغرب . وللشيخ سيّد أغنيات لا تُعدّ ولا تُحصى في نقد الإنجليز وسياساتهم ، منها على وجه التعيين دور « عواطفك » . وتهكمه بطبقة الأتراك الحاكمة في مسرحية « العشرة الطيبة » ، لا يؤخذ قطعاً على أنه انحياز إلى الاستعمار الغربي الخصم التاريخي للسلطنة العثمانية . فعباس حلمي من نسل محمد علي ، وغنى له الشيخ سيّد مع هذا ، معانداً الحكم الاستعماري . وثورة ١٩١٩ التي كان الشيخ سيّد صوتها الصادح ، إنما كانت ثورةً على الحكم البريطاني . والأتراك الذين تهكم بهم الشيخ سيّد إنما كانوا آنثذ أعواناً لبريطانية على حكم مصر . على هذا كانت الأحوال .

أما في الموسيقى فالحال كان مختلفاً . ذلك أن الشيخ سيّد عائد الآثار التركية في الموسيقى العربية وغالبها ، وفي الوقت عينه بهرته الموسيقى الإيطالية وحظيت بإعجابه . أين كان يقف إذن ؟ وإلى أين هوام ؟

ذلك هو تفسيرنا للحال المعقدة التي وجد الشيخ سيّد نفسه في خضمها ، يبحث مع الأمة عن أجوبة ، لحل المسألة التاريخية العويصة التي خلّفتها الهزيمة بين أيديها : هل تأخذ بأسباب الحضارة الغربية وترفض مع هذا الانقياد لها ؟

كان الشيخ سيّد مع الأمة يجرب ، التجربة التي أبلغها محمد عبد الوهاب في الموسيقى بعده حال نضوج على نار هادئة . وذلكم حديث آخر .

الأغنية الوطنية

وأياً كن الرأي في التجارب وما أفضت إليه ، فلا مرأى في أن الشيخ سيّد كاد يجعل من جميع أغنياته أغنيات وطنية ، لما كان عليه من الحماسة والاندفاع للذين لا يجاريه فيها غيره من كبار الفنانين . وفي مكنتنا أن نصنّف أغنياته الوطنية إلى خمسة أصناف :

١ - فمنها الأناشيد ذات الإيقاع العسكري والكلام الوطني المباشر ، مثل قصيدة أحمد شوقي : بني مصر مكانكمو تمياً ، فهياً شيدوا للملك هياً (١٩٢١) ، أو نشيد : قوم يا مصري مصر أمك بتناديك (الذي ظهر في ثورة ١٩١٩ - من مسرحية قولوا له ، على أسطوانة أوديون) ، أو نشيد : بلادي بلادي ، الذي طلب الشيخ سيد وضع كلماته تأسيساً على قول ماثور لمصطفى كامل زعيم الوطنيين في مصر في مطلع القرن : « بلادي بلادي ، لك حبي وفؤادي » ، فأضحى النشيد الشهير أنشودة ثورة ١٩١٩ (غناه على أسطوانتين لميشيان ، كل من محمد بخيت والست تودد) ، أو نشيد : مصرنا وطننا سعدنا أملنا (١٩٢٣) الذي وضعه كلمةً ولحناً ، لاستقبال سعد زغلول العائد من المنفى ، وغنته الفتيات يومين بعد موت الشيخ سيد (غناه محمد بخيت على أسطوانة ميشيان) والعديد من الأناشيد في المسرحيات (أنا المصري كريم العنصرين - من « شهوزاد » ، ويا أباة الضيم يا فخر العرب « نشيد العروبة » - من عبد الرحمن الناصر ، وغيرهما) .

٢ - ومنها أغنيات الطوائف وأصحاب المهن ، التي احتشدت جميعاً بالمعاني الوطنية ، مثل لحن بياعي الجرار : القلل القناوي (غناها سيد مصطفى وعبد القادر قدري على أسطوانتين لميشيان ، والأغنية من مسرحية « قولوا له » . وفيها حض على شراء السلع الوطنية ، إذ يقول : « خسارة قرشك وحياة ولادك على اللي ماهوش من طين بلادك ») ، ومثل لحن الشبالين : شد الحزام على وسطك (غناها بصوته على أسطوانة أوديون . وهي من مسرحية « قولوا له » ، وينتقد فيها مصادرة الإنجليز وسائل النقل والاتصال في ثورة ١٩١٩ ، إذ يقول : « ما قطعوا لنا التليفونات وعطلوا التلغرافات ، عُمركش سمعت الدلنجات يبسافروا ليها بيازابورتات » . وفيها خاتمة مؤثرة للغاية في التعبير عن تضامن الشبالين الفقراء إذ يقول : « قرب شيلني شيل ، عمر الشدة ما تطول ، لا تقول لي كثير وقليل ، بكرة نهيص زي الأول ») ، ومثل لحن الموظفين : « هز الهلال يا سيد » (على أسطوانة أوديون ، من مسرحية « كله من ده » . وهي أغنية للموظفين الحكوميين الذين - على ما سلف - أضربوا عشرين يوماً استنكاراً لموقف الحكم الاستعماري من سعد زغلول ، فحُسمت من أجورهم أيام الإضراب) ، ولحن العمال : ما قولتلکش أن الكثرة (من مسرحية « رن » ، على أسطوانة أوديون ، وفيها معنى كثيراً ما عاوده

الشيخ سيد في أغنياته ، إذ يناهض المشاعر الطائفية بقوله : « إن محمد يكره حنا ، ودخل دول إيه بس في ديننا ») ، ولحن المجندين من العمال والفلاحين الذين كانوا يُساقون قسراً إلى الحرب : « سالمة يا سلامة رحنا وجينا بالسلامة » (من مسرحية « قولوا له » ، وغناها على أسطوانة أوديون ، وفيها : « بلا أميركة بلا أوروبية ، ما في شي أحسن من بلدي ») ، ولحن السياس : يمينك شمالك (من مسرحية « إش » ، غناها على أسطوانة أوديون ، ومنها : اللي الأوطان بتجمعهم ، عمر الأديان ما تفرقهم) ولحن المرضى (وفيه معنى مماثل إذ يقول : قريب غريب كان ولأ حبيب ، مسلم وقبطي ما فيش تكليف ، إن كان هلال ولا صليب ، ما دام يكون القصد شريف ، ما فيش موانع تمنعنا ، عن اعتبار الاثنين إخوان) .

٣ - ومنها الأغنيات الاعتيادية في شكلها ، الوطنية أو السياسية في مضمونها ، مثل طقطوقة « أهرداه اللي صار » (غناها عبد اللطيف البنا على أسطوانة بيضافون) ، وأغنية « مصطفىاكي بزباداكي » (غناها على أسطوانة بيضافون ، وهي أغنية جميلة جداً تشيد بمصطفى كمال أتاتورك حين كان يقود الأتراك في صد الهجوم اليوناني على تركيا بعد انهيار السلطنة العثمانية ١٩٢١ - ١٩٢٢ ، وفيها الكثير من العبارات التركية والمزاج الموسيقي التركي) . وفي هذه الفئة ، أغنيات الحشاشين التي تضمنت (حتى هذه) معاني وطنية سلفت الإشارة إليها .

٤ - ومنها أغنيات لا يدلك على مضمونها الوطني سوى معرفة الملابس التي رافقت ظهورها . فأغنية « يا بلح زغلول » الجميلة ، التي تبدو لوهلة أغنية أخرى من أغنيات الباعة ، إنما غنتها نعيمة المصرية (على أسطوانة ميشيان) فيما كان الحكم الاستعماري يحظر على المصريين ذكر اسم زعيمهم المنفي سعد زغلول . وانتشرت الأغنية في أيام قلائل في جميع أرجاء مصر ، تهتف باسم زغلول ، فلا تقوى الحكومة على كم الأفواه . وكذلك دور عواطفك ، وهو أغنية حب في الظاهر ، وأغنية وطنية في الحقيقة ، على ما أسلفنا . وفيما يلي كلام الدور ، الجميل جداً ، الذي ظهر على أسطوانتين ميشيان بصوت الشيخ سيد ، ثم زكي مراد :

عواطفك دي أشهر من نار بس اشمعني جافيتني آه يا قلبك

إنت اللطف وليه احتار سيد الكل انا طوع أوامرك
 حالي صبح لم يرضي حبيب لوم الناس زودني لهيب
 ما قولشي إن الوصل قريب يا مليكي والأمر لربك
 خايف أحكي لمن اشكيك دبّرني علشان ارضيك
 بمكني دائماً أواسيك والعازل ما يكونشي شريك
 يخطر لي دائماً مرآك من كترة حبي لعلاك
 صبحني هجرك وجفاك رسم الظل يا نعم مليك

وبذا قالت مصر كلها مع الشيخ سيد : « عباس حلمي خديوي مصر » ، بعدما عزلته بريطانية وحظرت ذكر اسمه .

٥ - ومن أغنيات الشيخ سيد الوطنية ما يمكن إدراجه بالأحرى في الغناء الاجتماعي المعالج لمشكلات خلقية وتربوية واقتصادية ، وما إليها . فغنى شاكياً الغلاء ، في أغنية مطلعها : « استعجبوا له يا أفندية لير الجاز بروية » . وفي أغنية أخرى حض المرأة المصرية على النهوض والإسهام في التحرير . إذ يقول : « ده وقتك ده يومك يا بنت اليوم ، قومي اصحي من نومك بزيادكي نوم » . ولم يغفل الشيخ سيد الوجهة الاجتماعية في أغنياته التي تناولت مسألة المخدرات ، حيث امتزجت العبر الوطنية بالعبر الاجتماعية ، أسوة بكثير من أغنياته الأخرى في الواقع .

وكثير من كلام هذه الأغنيات الوطنية والاجتماعية والسياسية ألفه الشيخ سيد ، أو طلب تأليفه ، أو اختاره من أشعار كانت موضوعة . ولمحمود بيرم التونسي وبديع خيرى فضل لامراء فيه ، في مدّه بأجل الشعر الشعبي ، لكن الشيخ سيد كان من طينة الرجال المبادرين ، ولم يكن متلقياً وحسب .

السياسة والفن

إلا أن ثمة مبالغة في تصور الشيخ سيد كائناً سياسياً . ويغالي من يحب الأسطورة فيه ولا يعرفه حقاً ، في تعظيم دوره في ثورة ١٩١٩ . وإذا تبدو المبالغة نوعاً من أنواع الإعراب عن محبة الرجل ، ويبدو الإحجام عنها وكأنه تحقير له ، فإن محبة الشيخ سيد ومنه تقضي على العكس ، أن نعرف حقيقته بلا زيادة أو نقصان ، على نحو ما قال

الدكتور الحفني (٥٣) : « يحاول البعض من حملة الأقلام أن يصوروه داعية من دعاة السياسة ، وأنه هو الترجمان لثورة ١٩١٩ . وأقوال هؤلاء إذا ترك لها الطريق فإنها ستصبح ضمن الشائعات التي تتصخم كلما تباعد بها الزمن . ويومئذ يتعثر التاريخ وتلتبس فيه الأمور وتختلط الحقائق بالأخيلة . ولسنا بأقل منهم حباً وتقديراً للفنان العبقري . ولهذا الحب نفسه وذلك التقدير لا نرضى مبالغة تُسيء إلى الوقائع . . . (وتجعل) من تعودوا الاسترسال في الرواية والنقل يتزبدون ويختلفون ما يلتبس معه الحق بالباطل » .

والخافز على هذا التزبد والاختلاق ، في كثير من الحالات ، هو أن بعض من يتحدث على الشيخ سيّد ، لا يتحدث في معرض التاريخ له والتعريف به ، بل في معرض الدعوة لوجهة سياسية أو فنية معينة . وليس من عيب في أن يدعو المرء لوجهته السياسية ، أو الفنية . لكن جهاج الرغبة في إسناد هذه الوجهة بحجج مؤولة من تاريخ الشيخ سيّد ، شوه حقيقته ، وضاعف جهل الناس له ، وعظم الأسطورة ، وأخفى الفن والإنسان والفنان . وفي بعض الحالات استخدمت عبقرية الشيخ سيّد وسمعته لدى الناس ، في تعظيم منحى من المناحي التي شاعت أخيراً في الغناء السياسي . فبعض محترفي الغناء السياسي يصرون في تعظيمهم لهذا الاتجاه ، على إكساب كل غناء سياسي قيمة عالية ، أيّاً كانت قيمته الفنية الخالصة . ولذا تراهم يميلون إلى القول إن فن الشيخ سيّد كان عظيماً لأنه كان فناً وطنياً . وليس هذا صحيحاً بالطبع . فالقيمة الفنية الخالصة في أغنيات الشيخ سيّد راقية جداً ، يستطيع أن يحللها ويدلّ عليها علماء الموسيقى دونما غناء ، اللهم إذا عرفوها ، ولم يكتفوا بالقراءة عنها ، أو بالاستدلال عليها من خمس أغنيات . والقيمة الفنية زادت القيمة السياسية في أغنيات الشيخ سيّد وعظمت أثرها . وهو في هذا يختلف عن معظم محترفي الغناء السياسي اليوم . إذ إن القضية الوطنية اكتسبت من فن الشيخ سيّد العظيم ، فيما يتكسب كثير من أصحاب الفن المتواضع بغنائهم للقضية الوطنية ويكسب البعض الآخر قيمة تفوق قيمته الفعلية . وبين فنان مفيد للقضية وفنان مستفيد منها فارق كبير ، أكانت الفائدة مادية أم معنوية .

(٥٣) عمود أحمد الحفني ، المرجع السابق ، ص ١٨٧ .

ثم إن المعايير في فن ما ، لا تصح في كل فن أو مجال . فالقيمة السياسية لها معاييرها ، والقيمة الموسيقية لها معاييرها . ولا تصب إحداها في وعاء الأخرى . وليس كل فن وطني فناً عظيماً ، بل ثمة غناء وطني كثير يصنف في الأصناف الفنية السيئة ، ولو كانت وجهته السياسية جيدة . ما الفرق بين سيد درويش إذن وكل الفنانين الصغار الذين عاصروه ، وأيدوا مثله ثورة ١٩١٩ ، لو كان الموقف الوطني وحده هو المعيار ؟

إن الموقف الوطني لا يُغني عن الفن العظيم ، وإن كان المرء يتمنى أن يكون الفن الوطني ممتازاً ، والفن الممتاز وطنياً . إلا أنك يمكنك للأسف أن تكون وطنياً صافي النفس سليم الاتجاه فدائياً في القضية الوطنية ، وأن يكون فنك متوسط الجودة ، أو سيئاً حتى . ولذا فالموقف السياسي أو الوطني لا يصح أن يستخدم طوق نجاة للفن الرديء .

وثمة غلط آخر ممن يستثمرون جهل الناس للشيخ سيد وتاريخه ، ليشتموا الموسيقى العربية والطرب والموال والتقاسيم والغناء للحبيب وما إلى ذلك ، وتمثل بقول فؤاد محمد شبل^(٥٤) : « كانت الموسيقى قبل سيد درويش تعبر عن معنى واحد يدور حول الحبيب وصده وهجره وتمني وصاله والشكوى من بعباده والعدول ومكائده » .

وفي هذا القول مبالغة . فقبل سيد درويش كان الفنانون يغنون للمسائل الوطنية . وظهرت في مصر آداب وفنون تعظم ثورة عرابي باشا وتناسب الإنجليز العداء . ومن هذه دور محمد عثمان الشهير : « عشنا وشفنا » . وغنى هذا الدور في لحن آخر ، عبده الحامولي أيضاً .

ومعاني الحب في فنون الشعوب قاطبة ، معاني شائعة ومستحبة ، وهي على رأس المعاني الإنسانية التي تعالجها الفنون الغنائية (الأوبرا الإيطالية ، والليدر الألمانية ، وما إليها) . ومسرح راسين ، وشيكسبير ، وروايات دوستويفسكي ، وروائع الشعر الفرنسي ، تكاد لا تخلو من معالجات متنوعة للحب والهجر والغيرة وما إلى ذلك . وليس في الوصال والشكوى من بعباد الحبيب ، من داع للخجل في فنونا الغنائية ، اللهم إلا إذا كانت المعالجة ضحلة والموسيقى سقيمة . وليست عقد النقص حيال الغرب مسوغاً

(٥٤) محمد علي حماد ، المرجع السابق ، ص ٨٨ .

مقبولاً لتشويه فننا العربي أو تحقيره . إن دور « كادني الهوى » لمحمد عثمان ، الذي مات سنة ١٩٠٠ ، يبدأ بهذه الكلمات : « كادني الهوى وصبحت عليل » . وهو يحتوي على تلوينات مطولة من الآهات . ومن لا يعدّه من روائع الموسيقى ، جاهل أو متجنّب أو غير منصف في أفضل حال .

أضف أن شتامي الموسيقى والغناء العربيين ، المختبئين وراء أسطورة سيّد درويش ، بغفلون أن الشيخ سيّد كان يؤثّر هذا الفن الذي يشتمون . وفي أعظم ما بقي لنا من تراث الشيخ سيّد ، الأدوار العشرة ، التي وضعت على الطراز التقليدي الذي درج الدارجون على تجريجه . وهو الطراز الأحب إلى قلب الشيخ سيّد ، على ما سلف .

وإننا ممن يرون أن التجريح بالفن العربي وأشكاله وأنماطه ، ترويحاً « لفن وطني » يُزعم أنه بديل وأنه فن ، إنما ينجح بالمجرحين إلى مواقع أخصام القضية الوطنية ، في مرحلة يحتدم فيها السجال بالتعيين ، حول العروبة والتراث والشخصية القومية وما إليها . وعسى أن نلاحظ في هذا المجال أن غناء الشيخ سيّد الوطني استخدم جميع الأشكال والأنماط التقليدية التي يراشقها الكثيرون وهم يحتشون وراء أسطوره ، بخلاف ما كان يجب .

وفيمّا يميل المرء بطبيعته إلى حث الفنانين على اتخاذ الشيخ سيّد قدوة في الحس الوطني والشعبي ، لا نجد مدعاة إلى إغفاله قدوة في الأصالة الموسيقية والرسوخ في التراث العربي والمصري ، والسعي إلى التجديد تأسيساً عليهما . فإذا فصلنا صورة الشيخ سيّد على مثال « المناضل » الذي يناسب غرضنا أو هوانا السياسي أو الفني ، فإن حظ هذه الصورة في مطابقة الواقع التاريخي ، يضحى حظاً قليلاً للغاية . فالشيخ سيّد لم يكن مقطوع الجذور ، ولم يرفض كل ما سبقه ، ولم يحتقر فن أسلافه ، ولم يكن حزبياً ، ولم يكن ذا نظرية سياسية واجتماعية يحلو للبعض أن ينسبه إليها .

التاريخ لا الأسطورة

ولعل رواية واقعات الخصومة السياسية الكبرى التي واجهها الشيخ سيّد في حياته وبعد مماته تسهم في إبداء ملامح صورته التاريخية ، فتزيل احتمالات التأويل التي تعظم

الأسطورة ، وتُعْمِي الحقيقة . ذلك أن الإنجليز اصطفوا من أسرة محمد علي عملاء أجلستهم على تحت السلطنة ثم الملك في مصر ، بعدما نحوا عباس حلمي . وأضحت كراهة الحكم الأجنبي في ذاتها كراهة لحسين كامل ، السلطان ، ثم لابن أخيه فؤاد الأول الذي نصب ملكاً فيها بعد . والشيخ سيّد كان عربياً متحمساً (بصارة براجة ، ويا أباة الضيم ، وغيرهما) ، وكان وطنياً مصرياً مؤمناً (بلادي بلادي ، وقوم يا مصري ، ومصرنا وطننا ، وغيرها كثير) . وكان إلهامه شعبياً خالصاً في حبه للفقراء والطوائف الشعبية وانتمائه إليهم . ولذا كانت الأسباب التي تحدو فؤاد الأول وبلاطه على مناهضة الشيخ سيّد وفنه ، كثيرة . لكن خصوم الشيخ سيّد لم يكونوا جميعاً من هذا الصنف . فلما ظهرت مسرحية « العشرة الطيبة » التي تروي انتصار حب الفلاحين على عبث السلاطين الأتراك الحاكمين ، كان المصريون قد اكتشفوا سنة ١٩١٩ أن بريطانية استعبدت مصر وغصبتها استقلالها ، فكان التهكم بالأتراك أضحي أمراً غير مقبول لدى نفر من الوطنيين ، وإن كان الوطنيون يغالبون زمرة الحكم ذات الأصول التركية ، التي كانت تحكم بقوة الإسناد الاستعماري . واتهم الوطنيون الرجحاني بأنه أداة للدعاية للإنجليز . واختلط الأمر والتبس الموقف بين خصوم الشيخ سيّد وأنصاره^(٥٥) .

ولم يكن السجال والحال هذه ، بين أبيض وأسود ، على رغم أن مشاعر الشيخ سيّد الوطنية المناهضة للحكم البريطاني كانت أعنف وأوضح من أية مشاعر أخرى . إلا أن « العشرة الطيبة » أمكنت لجماعة الملك أن تفضّ الإجماع من حوله فاستغلت نوازعه الموسيقية إلى التجديد باستخدام أدوات وطرائق غربية ، لتحكم الحصار من حوله ومن حول فنه . فحظّر مصطفى بك رضا مدير معهد فؤاد الأول للموسيقى (معهد الموسيقى العربية في القاهرة ، فيما بعد) وصفر علي مساعدته ، وهما من نسل عائلات تركية ، تداول موسيقاه وتعليمها . حتى قالت مجلة « روز اليوسف » في الذكرى الثالثة عشرة لوفاة سيد درويش ، في ١٦ أيلول (سبتمبر) ١٩٣٦ ، الصفحة الخامسة والعشرين : « لم يُحبب سيد درويش رجلاً من رجال المعهد إلا المرحوم حسن أنور ، ولم يأنس من بينهم إلا له . ولهذا كان المرحوم حسن أنور هو الآخر مغضوباً عليه من المعهد ، وتوفي وهو

(٥٥) حول غضب المصريين من « العشرة الطيبة » راجع كتاب علاء الدين وحيد : « مسرح محمد تيمور » ، المرجع السابق ، ص ١٤٦ و ١٤٧ .

مفصول منه لأنه صريح يقدر كل رجال الفن الذين يستحقون التقدير والإكبار ، وينقد من يستحق النقد ، ولو كان رئيس المعهد نفسه ، والرزق على الله . ولم يكن الملك فؤاد ممن يحزنهم قرار حظر فن درويش ، فالشيخ سيّد هو الذي آوى بيرم التونسي سرّاً في بيته ستين ، لما عاد بيرم من المنفى سرّاً ، سنة ١٩٢١ ، بعدما نُفي إثر وضعه قصيدته الزجلية التي قالت في فؤاد الأول :

ولما عِدَمنا في مصر الملوك جابوك الانجليز يا فؤاد قَعْدوك
تمثّل على العرش دور الملوك وفين يلقّوا مجرم زَيْك ودون
ما شفتنا الا عرشك يا تيس التيوس لا مصر استقلت ولا يحزنون

ولم تكن اسباب حق الملك على سيّد درويش خافية . فمُنعت معاودة طبع أسطوانات الشيخ سيّد التي كانت تنفذ . حتى خبر موته لم يظهر إلّا في جريدة « السياسة » بعد يومين ، ثم في « المقطم » في ٢١ أيلول (سبتمبر) بعدما مرت على وفاته ستة أيام كاملة . إذ نشرت الصحيفة في الصفحة السابعة ، رسالة من بديع خيري ، تحت عنوان : دَمعة على النابغة سيّد درويش ، جاء فيها :

« حضرات الدكاترة الأماجد أصحاب المقطم الأغر ، تحية واحتراماً يليقان بجهودكم الصحفية الحقة ، وبعد : مات أمس الأول نابغ في ريعان شبابه كان أقدر موسيقي مؤلف عرفته المسارح العربية في نهضتها الأخيرة ، ذلك هو المرحوم الشيخ سيّد درويش ، أول من أوجد صلة من الفن الحديث بين الموسيقيين الشرقيين والغربيين . . . مات هذا العَلم الفنان فما حرك أنصار النهضة الأدبية ساكناً ، ولا أبدوا إلى مؤاساة عائلته ميلاً ما . ولست أدري بعد كل هذا ، أتُصِفُه الصحافة بكلمات من عندها أم تبخل حتى بنشر هذا القصيدة من زميل كانت تربطه به صناعة المسرح أكثر من غيره .

« إني أبعث بها على أمل أن أعود للمقطم بالشكر . . . إذا تفضّلتم بتحقيق رجائي في إثباتها على صفحاته ، مصدّرة بكلمتي هذه إليكم . . . وتنازلوا بقبول احترامي وتقديري لأدبكم الجَم .

المخلص : بديع خيري .

وأُتبعَت الرسالة بهذه القصيدة :

محسب (*) يمدحني . المادح
عزاء لنفسي قبل النفو
فَذَيْتُكَ (سَيِّد) لو كَانَ غَادِ
خَشِيتُ عَلَيْكَ المُنَايَا فَمِتْ
أخَا الفن إنْ مَصَابِ المَسَا
سَيَعْلَمُ بَعْدَكَ مَنْ كَانَ يَجْهَدُ
وَأَنْتَ مَانِحُ جِيدِ الأغَانِي
وَأَنْتَ بَيْنَا تُذِيبُ القُلُوبَ
وَأَنْتَ تَبْكِي فَيَبْكِي الحَزِينُ
بِحَقِّ الشَّبَابِ عَلَيْكَ وَعَهْدُ
أَجَبْنِي فَأَنْتَ لَدَيْكَ الحَدِيدُ
تُرَى هَلْ سَمِمْتَ المَقَامَ بِأَرْضِ
أَمْ الحُلُوفِ فِي سَهَرِ اللَّيْلِ مَرُّ
نَعَاكَ نَسِيمُ الصَّبَاحِ لَزَهْرٍ
لِرُوحِكَ أَشْكُو طَوَالَ اللَّيَالِي
فَسَلَوِي لِقَوْمٍ هُمُ الْفَاقِدُو

مصر - شبرا ، بديع خيرى

وقد أُقيمت حفلاتُ تأييدٍ كثيرةٌ بعدئذٍ، على الخصوص في شهر تشرين الأول
(اكتوبر) ١٩٢٣ . لكن فنَّ سَيِّد درويش سرعان ما أحاط به النسيان . ولم يكن
نسيانه من فعل مرَّ الأيام وحدها .

لم يُرفع الحصار عن فن الشيخ سَيِّد تماماً ، إلا بعد ثورة ١٩٥٢ ، التي أكرمته
وأحييت تراثه ونظمت تدوين موسيقاه وأداءها في فرقة الموسيقى العربية على الخصوص .
ويروي محمد عبد الوهاب ، أنجب تلاميذ الشيخ سَيِّد ، في قصة حياته التي سجلها

(*) نظن أنها (أيحسب) بعدما سقطت الهزمة وتقطعت الياء .

لإذاعة القاهرة ، أنه أسمع مصطفى رضا ذات يوم أغنية « طلعت يا محلا نورها » فأحبها رضا كثيراً ، وسأله عن صاحبها . وانقلب استحسان رضا إلى استهجانٍ حالما عرف أنها للشيخ سيّد .

ورواية هذه الوقائع ، إذ تُسهم في معرفة الرجل وتاريخه الحقيقي ، والمسائل التي طالعت في حياته وبعد مماته ، شأنها أن تُسهم أيضاً في تبديد الأسطورة واحتمالات التأويل والاستثمار ، وفي فهم الإطار التاريخي الكامل الذي ظهر فيه فنّه ونتاجه .

لنستمع إلى الشيخ سيّد على حقيقته ، بلا تزويقٍ أو تحويرٍ أو تأويل ، ولنستمع إليه ، ولا نكتفي بالاستماع إلى الآخرين يحكون عنه . ولنستمع إلى ما قاله ، ولا نستمع إلى ما نريده أن يقول . لنستمع إليه بحسٍ واقعيٍّ ، لا بأذنٍ عقائديةٍ تسعى إلى تصنيفه وتعليقه . إنَّ نظرنا إلى سيّد درويش على أنه إنسان من لحمٍ ودم ، مثلونٌ بألوان الحياة ، متقلّبٌ بين مرّ الحياة وحلوها ، مراوَحٌ بين أعالي الذرى وأسافل القيعان ، متصفٌ باللامح التي تجعل صورته صورةً حيّةً ، لا نموذجاً مجرداً أو معجزةً غامضةً ، هو المسلك الوحيد القادر على إنهاء الأسطورة ، وإبراز صورة الإنسان والفنان ، في إطاره التاريخي الصحيح .

أولم يكن ، وهو الوطني العنيد ، للتسليم بالقدر ، في أغنية الشّيالين :

أهـ الي في القسمـة طُلناه والي ما جاش ان شاء الله ما جاءه
ما دام بتلقى عيش وغموس يهـمك ايه تفضل موحوس
ما تحطّ راسك بين الروس لا تقول لي لا خيار ولا فقوس

الطرب والتطويل

لا تكتمل سيرة سيّد درويش الفنية إذا أغفل أمر إسهامه في حصر حصّة الارتجال في الغناء ، والزامه المغني لما وضعه الملحن دون تصرفٍ أو تبديل .

ولا بدّ أولاً من المسارعة إلى القول إن مقصد الشيخ سيّد في هذا ، لم يكن يعني إعراضاً منه عن الطرب والتطريب . ويرم التونسي يشهد لنا في رثائه لرفيق عمره أنه كان نصيراً للطرب ، وأن خصومه كانوا خصوم الطرب ، إذ يقول :

من بعد موته بعام طلعت لنا أقوام
خطوا عليه «مَكْدَام» ونالوا منه قديم

* * *

قديم وسوقه بار وشغلّه طبله وطار
وشبعانين أدوار وشبعانين تقاسيم
ده فنه لو يتذاع وفي تسجيلات تتباع
لتصباحوا صُياع ما تكسبوش مليم^(٥٦).

ومسلك الشيخ ، وجهه للطرب في مجالسه الخاصة ، لا يَحْتَمِلَانِ أي تأويل . ومع ذلك اتخذ بعض الناس سُنَّةَ يَحْفَرُونَ بها الطرب أو الأساليب الفنية الأصيلة ، ويستدلّون على صحّة رأيهم ، بالشيخ سيّد وأعماله . عبّاس محمود العقّاد مثلاً ، كتب في «البلاغ» ، في ٢٩ أيلول / سبتمبر ١٩٢٥ ، ولم يكن قد مضى على موت سيّد درويش غير ستين : « فضل سيّد درويش . . . أنه أدخل عنصر الحياة والبساطة في التلحين والغناء بعد أن كان هذا الفن مُثَقَّلًا كجميع إخوانه الفنون الأخرى بأوقار من أسجاعه وأوضاعه وتقاليده وبيديعياته وجناساته التي لا صلة بينها وبين الحياة » . وهذا نقدٌ غموضيٌّ أخذ المردّدون يردّدونه ويطوّرونه ويزوّدونه فيما بعد ، كلما كانوا يتغنّون النيل من الفنون السالفة وأشكالها ، فينبشون قبر الشيخ سيّد ويستدعون له للشهادة ، ويُشهِدونه بقولٍ لم يُقله ، وبموقفٍ لم يقفه . فالشيخ سيّد أدخل فعلاً عنصر الحياة والبساطة في الكثير من ألحانه ، لكنه عقد شركة عمرٍ مع شيخٍ عظيمٍ من شيوخ الأسجاع والبيديعات والجناسات هو بيرم التونسي . وألف أعظم ألحانه في أغنياتٍ بلغت بالطرب إلى ذرى عظيمة . وفي مكنة العقّاد وغيره أن يفاضلوا بين غمطٍ وغمطٍ من الفنون والآداب . أما اتّخاذ سيّد درويش شاهداً بعد مماته ، في وجهةٍ غير وجهته ورأيٍ غير رأيه ، فتلكم مسألة أخرى درج عليها النقاد المتغربون أو الفنانون العاجزون عن إطراب مستمعهم .

لقد مر زمانٌ على ظهور هذا النسق من الأقوال الناقدة للطرب والتطويل ، التي

(٥٦) فنان الشعب ، المرجع السابق ، ص ١٠٣ و ١٠٤ .

استطاعت إقناع كثير من المؤمنين « بسنة التطور » في مرحلة سابقة . لكن « البديل » الذي أخذنا نستمع إليه في إذاعاتنا لم يُقنع الناس ، على وجه اليقين ، بأن منطق الإعراض عن الطرب والمواويل والأدوار والتقاسيم ، والمعايير الجمالية الفنية التقليدية الأصيلة ، قد أدى غرضه في تطوير الموسيقى العربية . أين نحن اليوم من دور « في البعد ياما » . ومن في الملحنين العصريين يستطيع في أواخر القرن العشرين وضع تحفة غنائية من قبيل « كادني الهوى » التي وُضعت قبل قرن . لقد كان غناء سلامة حجازي ، الذي نشأ في مدرسة التجويد والتطريب والتصرف والتمرس بالمقامات والأساليب الغنائية الارتجالية ، غناءً قال فيه كاروزو : « لو كان حجازي إيطالياً لما بقيت في المقدمة » . وتطوير عبده الحامولي ومحمد عثمان للأشكال الموسيقية السالفة مآثر فنية تاريخية ، أسس عليها سيد درويش نفسه ، وأحبها ومكث عليها وشيئها .

وإذا كانت المرحلة التي قال فيها العقاد قوله ، مرحلة شك في قيمنا الحضارية ومعاييرنا الفنية ، فإن المرحلة ولّت الآن ، على الأقل في المجال الموسيقي . وتبين الناس أن البديل المقترح ، وهو التغريب والمزاوجة والتهجين ونزع الملامح الأصيلة ، ليس حلاً سحرياً ، على ما بدا لوهلة . ومع هذا لا يكف البعض ، فيطلع علينا إلى الآن في محاضرات وكتب ضحلة وتصريحات ذات غرض ، تقرن الطرب بالخمول ، والترداد بالسقم ، أو أن سيد درويش أنهى مرحلة « زعلان من إيه ، يا سيدي جري إيه » ، التي تطول فيها المواويل والأهات حتى الصباح .

فلا نشوة الطرب مما يخجل له الإنسان ، ولا التطويل في إطلاقه عيب . وثمة أوبرات أوروبية طولها أربع ساعات ، بل عشرون ساعة كمثل أوبرا فاغنر الرباعية « خاتم النيبلونغ » ، والستفونيات قليل منها ما ينتهي في نصف ساعة . وليس من معيار يجعل أغنية الدقائق الثلاث بالضرورة ، عملاً حضارياً أعظم من « سوناتا » تستغرق عشرين دقيقة مثلاً . فالسيء والجيد يقاسان بمقاييس أخرى غير الطول . فمن الأدوار والمواويل والقصائد والطقاطيق ، ما هو خالد في الفن ، ومنها ما سقط . والترداد في الموسيقى ليس أمراً مخجلاً ، إذا كان تردداً فيه تطوير . وفي الموسيقى الغربية شكل بدعي : موضوع وتنوعات . وفي الغناء العربي التطريبي الجيد العناصر التي تجعله نوعاً من أنواع « الموضوع والتنوعات » .

والخلاف ليس بين ساع إلى التطوير ومعايند له . إنه بين ساع إلى التغريب وساع إلى التطوير في حضن الأصالة ، بين مؤمن بأن التطوير لا بد وأن ينزع الملامح العربية عن موسيقانا ، ومؤمن بأن التطوير يجب أن يطور هذه الملامح ، لا أن يستبدل غيرها بها .

فما الذي أحدثه الشيخ سيّد حقاً في هذا المجال ، ما دام أنه لم يَنْقُص الأصالة ، ولم يُعرض عن الطرب ، أو الأشكال والأساليب الغنائية والموسيقية العربية ؟

تثبيت اللحن

يقول النقاد الجدّيون العارفون : إن سيّد درويش وضع الملحن في المقدمة ، بعدما كان المغني يتقدمه في المرتبة . ذلك أن الغناء العربي في مدرسة القرن التاسع عشر ، كان يعتمد كثيراً على الارتجال والتصرف والتطوير الفوري والتطريب الفطري . وكان المغني يأخذ من الملحن ملامح لحن أساسي موضوع في خطوط عريضة ، وكان هو يتولى في الغناء ، التلوين والتزييق والترداد المتنوع والتطوير . وثمة من يسمّ الارتجال بالتخلف . وهذا رأي لا يستند إلى العلم . فللارتجال أسباب أهمها أن التدوين والتسجيل لم يظهرها في الموسيقى العربية آنذاك . وكانت وسيلة الناس الوحيدة إلى سماع الغناء ، هي الحضور إلى حيث المغني والاستماع إليه مباشرة . ولما ظهر « الفونوغراف » والأسطوانات (١٩٠٤ في مصر) أضحى في مكتبة المغني أن يسجل أغنيته مرة وأن ينساها في اليوم التالي ، فتتشر بين الناس ، وتبثها الإذاعات (التي ظهرت فيما بعد) . فتكفل الأسطوانة ترداد الأغنية إلى ما شاء الله في لحن ثابت لا تبدل منه همسة أو نبسة . ولم يكن هذا الحال قبل . كان على المغني أن يؤدي أغنيته في كل يوم . ولم يكن في المستطاع ولا المستحسن أن يلزم اللحن تماماً في كل مرة . ولا زال المستمع العارف إلى اليوم يستحسن أي تصرف يُبدى به المغني ، ويجيد فيه عن اللحن المؤلف للأغنية . كان التصرف باللحن وتطويره على ما يتفق مع الإحساس والمقدرة والمزاج في تلك الليلة ، من ضرورات تلك الحال . وكان هذا (ولا يزال إلى اليوم) من الأدلة على مقدرة المغني وسعة خياله الموسيقي وامتلاكه لناصرية السكك المقامية ، وقدرته على العودة متى يشاء إلى المقام الأصلي ، أو السياق الموضوع للأغنية ، فضلاً عن أن هذا التصرف كان ولا يزال

مبعث متعة المستمع العارف . وكان الارتجال مدرسة عظيمة ، لا للمغنين وأصواتهم ومَلَكَاتِهِمْ وحسب ، بل للملحنين وخيالهم الموسيقي أيضاً . وكان معظم من يلحن يغني ما يلحنه هو ، أو ما يلحنه غيره كذلك (وضعت قوانين الحقوق الأدبية والفنية فيما بعد) .

وظهر سيّد درويش في بداية عصر الأسطوانة ، الذي صادف بداية انتشار التدوين (التنويط) بين الموسيقيين العرب . ولذا استطاع أن يلزم المنشدين في المسرحيات الغنائية أداء اللحن بلا تصرف ولا ارتجال . وكان يحتاج في غنائه التعبيري إلى هذا الالتزام ، أكثر مما احتاج إليه في أغنياته التي يغلب عليها الطرب ، لأن التعبير التمثيلي المقصود ، ربما تهافت وتلاشى إذا امتدت إليه يد الارتجال والتصرف .

هذه الظروف التاريخية في تطور الأغنية العربية أمكنت سيّد درويش من الإسهام في تثبيت اللحن إذن . فقدّم الملحن من المرتبة الثانية إلى المرتبة الأولى . ولم يضطرب هذا الترتيب ، إلا مع مطربة عملاقة ، هي أم كلثوم ، اتبعت أسلوب الارتجال والتطوير في أغنيات الطرب المسرحية ، في ألحان الشيخ زكريا أحمد على الخصوص . أما محمد عبد الوهاب فتساوى في المرتبة الملحن منه والمغني ، حتى تخلف المغني شيئاً فشيئاً بتقدمه في السن ، فتقدم الملحن فيه على المغني في إظهار ملامح الأغنية . وزاد في هذا التقدم أنه أعرض باكراً عن إحياء حفلات الطرب المسرحية ، التي تنفجر فيها موهبة الارتجال على مداها . وتلك خسارة فادحة يعرفها كل من يستمع إلى عبد الوهاب في تسجيلات خاصة تختلف عن التسجيلات المألوفة التي تبث في الإذاعات .

كان تثبيت اللحن مفيداً جداً فيما أرادته له الشيخ سيّد ، لكنه لا يعني أن الارتجال سمة تخلف وانحطاط ، في جميع الحالات . ففي الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية مجالات معروفة للارتجال (الكادينسا، والمعزوفات الارتجالية على الأرغن فيما يشبه التقاسيم . وبيتهوفن وباخ وموتسارت وهابدن كانوا من أعظم المرتجلين على البيانو والأرغن) . وحتى لو كان في موسيقانا عنصر ليس من مثيل له في الموسيقى الغربية ، فلا يتخذ هذا دليلاً على تخلف موسيقانا بالضرورة . وإذا تعودنا في مواجهة عقد النقص حيال الغرب ، أن نقرن ما لدينا ببعض ما لدى الغرب ، لتنتفي عن حضارتنا أو ثقافتنا أو فنوننا سمة التخلف ، فإن خلوّ الفنون الأوروبية من بعض أشكال فنوننا ، أو خلوّ فنوننا

من بعض الأشكال الأوروبية ، لا يصح اتخاذها لإثبات تخلف أي من الحضارتين .
فالتخلف والتطور معيارهما آخر . ولكل حضارة أساليب خاصة في التعبير وأشكال أصلية
تقتصر عليها وحدها في كثير من الحالات .

ويقول أحد الموسيقيين الأوروبيين في مسألة التزام الفرق السفونية الأوروبية
اللحن المدون التزاماً مطلقاً ، إنه أضحي بحس أن هذه الفرق أشبه بالآلة الجامدة ،
وإنه يطرب لسماع خطأ في العزف يُعيد إليه الإحساس بأن الفن نشاط إنساني . وهذا
قول في صميم مسألة الارتجال في الفن . ليس الخطأ في أداء اللحن هو المطلوب ، بل
الحياة فيه . والارتجال ذروة النبض الحي في الفن ، إذا امتلك الفنان ناصية أصوله
وأساليبه .

«أقدر لحن الجرنال»

ثمة آراء كثيرة في الشيخ سيّد درويش ، معظمها غير مهم ، إذ يقتصر على المديح
العمومي الذي يكتفي فيه المذاحون بترداد بعض ما سمعوا من أقوال عن الشيخ سيّد ،
ويضيفون إليه صفات كمثل : العبقري ، النبع ، أستاذهم جميعاً ، إلى آخر هذه
الصفات ، التي ، وإن صحّت ، لا تزيد معرفة بالرجل .

القول المفيد لا بد من أن يتناول أموراً تُجيب عن بعض الأسئلة : أين جدّد ؟ أين
أخذ من سابقه ؟ وماذا أحدث ؟ ما هي ملامح تجديده ؟ ما هي الظروف التي أحاطت
بظهوره ؟ وما إلى هذا .

وهذه الدراسة تحاول أن تردّ على أسئلة من هذا القبيل . ولا بد من تمحيص مزيد
في تاريخ الشيخ سيّد وتراثه لنعرف مكانته وإسهامه .

محمد عبد الوهاب ، أنجب تلاميذه ، يقول في هذا : إن الشيخ سيّد هو الذي
فصل الموسيقى العربية عن الموسيقى التركية ، وأبرز الملامح المستقلة في الموسيقى
العربية . وقال إن الشيخ سيّد هو الذي أنشأ التعبير الموسيقي والتصوير بالموسيقى
والغناء ؛ وإن دور «أنا هويته وانتهيت» ، هو مبتدأ التعبير التمثيلي الانفعالي (الدرامي) في

الغناء العربي (وهو التعبير الذي بلغ الذروة ربما ، في أوبريت قيس وليلى في فيلم « يوم سعيد » ، لعبد الوهاب - ١٩٣٩) .

ومن التعبيرات التمثيلية التي دُرِجَ على ذكرها تقليداً ، صعود اللحن وهبوطه موافقاً للمعنى في جملة : « عشان ما نعلا نعلا نعلا ، لازم نطاطي نطاطي نطاطي » في لحن الانتهازين في مسرحية العشرة الطيبة . لكن في المسرحية نفسها لحناً يدل دلالة أعمق على عبقرية سيد درويش في التعبير التمثيلي الانفعالي . فأغنية « اتختري بنا عروسة واتمهي بعريسك سيد العرسان » ، هي أغنية أفراح . ولكن فيها الكثير من الشجن الذي يكاد لا يخفى . وذلك إن العروس التي تحتفي بها الأغنية ، أخذت قسراً إلى عريسها . فوفق الشيخ سيد بين التعبيرين المتناقضين في جدلية تدعو إلى الإكبار .

وفي نشيد « أنا المصري كريم العنصرين » ، قسمان واضحان ، فالأول على مقام خالٍ من أرباع الصنوت ، يوحي لحنه وإيقاعه ولهجته المسرحية بإحياء المعابد الفرعونية الجليلة ، والثاني على المقام ذاته ، لكن مزاجه عربي ، يوحي عروبة مصر ، وانتهاءها إلى « العنصر » لثاني ، على ما يقوله الحاج أبو خليل الدنا ، في تفسيره لمزاوجة « العنصرين » في لحن النشيد .

كان الشيخ سيد معيناً لا ينضب من التعبيرات المرواحة بين تصوير الشكل ، (في دور « ياللي قوامك يعجبني » ، لحن « قوامك » بصور تماماً قواماً طويلاً ممشوقاً) ، أو التعبير عن الشاعر وحرقة الحب (الآه في مطلع دور « أنا عشقت » ، وهي آه أليمة وحارة للغاية) أو تمثيل دوران عجلة العربة (في أغنية « العريجية » ، حيث توحى اللازمة دورانا لا يتوقف) أو الإعراب عن الرعب الشيطاني (في أغنية الشيطان يصل اللحن فجأة إلى ذروة ارتفاعه عند كلمة « يا ساتر » ، التي تعبر عن الرعب لرؤية الشر يشع من عيني جند الشيطان) ، أو عن جو التحشيش الكامل في أغنيات المخدرات الثلاث التي أسلفنا ذكرها ، وبخاصة : اشمعني يا نُخ ، وأبو عبدة . ويكاد المرء ينجح إلى الظن أنه تمرس في التعبير الموسيقي ، في أعماله المسرحية التي كان اللحن فيها يمثل مع الممثل مؤثراً أو عاطفة أو صورة من الصور . لكن الشيخ سيد امتلك القدرة على التعبير قبل انصرافه إلى المسرح ، فدور « ياللي قوامك يعجبني » الذي أسلفنا ذكره هو

من أوائل أدواره ، وضعه على وجه الترجيح ، قبل أن يُدعى إلى التلحين لمسرح القاهرة . ولذا يميل المرء إلى الجزم أن ملكة الشيخ سيد التعبيرية استدرجت إليه المسرحيين ، وإن كان للمسرح فضل تربيته وتمرينه في الصنعة التعبيرية وتطويرها ، حتى قال معتزاً لبديع خيرى : « أنا أقدر ألحن الجورنال »^(٥٧) .

ولذا كان يدقق في اختيار كلام أغنياته ، ويعمد إلى التأليف إذا حار التعبير واعتمل في نفسه . وقبله إجمالاً كان الشعر ، عظيمه أو سقيمه ، مُتَكِّاً شكلياً للحن ، لا علاقة تعبيرية بينهما سوى التعبير الإجمالي العام عن مزاج الأغنية . ولم يكن الملحن أو المغني كثيراً ما يحتفل شديد احتفال بالكلام ما دام أنه يمدّه بالوزن المطلوب تفصيل للحن عليه . أما الشيخ سيد فأراد أن يضع لحناً يُبدي الذل ، وآخر يُظهر عزة النفس ، أو الفرح أو الحزن ، أو الجوى أو الشوق ، وما إلى ذلك (يماثله غلوك الفرنسي الذي تطلب شعراً راقياً لأوبراته ، فيما يؤثر عن الأوبرات الأوروبية أن معظم أشعارها ضحل سخيف) .

عبد الوهاب الدرويشي

هذا المنحى التعبيري في الغناء العربي اختطه الشيخ سيد أولاً ، ونحا نحوه من بعده محمد عبد الوهاب ، متدرجاً في كل مراتب التصوير والتعبير ، من تصوير الشكل (يبصّ فوقه ويبصّ تحته ، في أغنية « بلبل حيران » الشجية) ، إلى التمثيل « الاجتماعي » (« تعال من فضلك خُدننا » ، بلهجة الأمر المتعالي ، ثم : « رد الفلايكي بصوت ملايكي » ، بتعبير محبّب ، في أغنية « النيل نجاشي ») ، إلى ذروة في التعبير العربي التمثيلي والانفعالي في أوبريت قيس ولبل .

وعبد الوهاب ، لا وراء ، أعظم المتأثرين بفن الشيخ سيد . وهو يروي أول سماعه لغنائه في مسرح « برنتانيا » ، إذ يقول : « هربت لما سمعت سيد درويش . أردت أن أهرب من جلدي . اكتشفت أن الفنان الذي فيه بذرة التطور يمكن أن يخلق من القديم جديداً »^(٥٨) . لكن عبد الوهاب لم يسنح له أن يعمل مع سيد درويش إلا في

(٥٧) د. محمود الحفني ، المرجع السابق ، ص ١٤٣ .

(٥٨) راجع فصل : محمد عبد الوهاب ، فيما يلي .

التاسعة عشرة من عمره ، سنة ١٩٢١ ، عندما وعك المرض الشيخ سيّد وهو يعرض مسرحية « شهوزاد » ، فأراد أن يحل الشيخ زكريا أحد محله في دور « زَعْبَلَة » بطلها . وكان الشيخ زكريا يمضي يومه في سيدنا الحسين وعمره آنذاك خمس وعشرون سنة ، فلم يوفق الشيخ سيّد إلى إقناعه ، فقام عبد الوهاب بالبطولة بدلاً من الشيخين سيّد وزكريا . ويقول عبد الوهاب إن سيّد درويش لما سمعه حمله بيديه الضخمتين . وغنى عبد الوهاب في « شهوزاد » . ولما مات الشيخ سيّد أكمل عبد الوهاب « أوبرا كليوباترا ومارك أنطون » ، وكان لا يزال متأثراً تأثراً كاملاً ومباشراً بأستاذه ، لم يطرّ بعد منحه الخاصّ تماماً .

وهو بصوّر مكانة الحان سيّد درويش في ميزان التراث والحداثة ، أي التقليد والتجديد في الموسيقى العربية ، بقوله في لهجة مصرية دارجة : « ألحانه صحيح جديدة ، لكنها عشريّة ، لها أب ولها أم » . ويضيف قوله : « الذاكرة نعمة طبعاً ، لكنها تتحول إلى نقمة ، إذا أراد المرء أن يهرب منها » .

وعبد الوهاب ، الذي يستوعب في ذاكرته الموسيقية حصيلة قرنين من عمر الموسيقى العربية ، لم يستطع أن يهرب من موسيقى الشيخ سيّد ، فظهرت جمل كثيرة من موسيقاه في قماشته اللحنية ، على الخصوص في السنوات الأولى من عمره الفني الطويل . نثّل على ذلك ببعض الأمثلة التالية :

- في محاوره عبد الوهاب مع ليلي مراد : طال انتظاري لوحدي ، تذكرك جملة : تعالي بين أحضاني ، بجملة : شفتي بتاكلني أنا في عرضك ، في محاوره : على قد الليل ما يطول ، بين سيّد درويش وحياء صبري (من « العشرة الطيبة » ، على أسطوانة أوديون) . والمحاورات في الموسيقى العربية ابتكرها صفر علي . وطوّرها سيّد درويش ، وتابعها عبد الوهاب ثم آخرون من بعده .

- اللازمة في المقطع الأخير من أغنية : يا دي النعيم ، وهي اللازمة التي تُنتم بها الأغنية ، مستمدة ومطوّلة من اللازمة في أغنية العريجية (من مسرحية « ولسه ») .

- لحن استهلال أغنية « حب الوطن فرض عليّ » ، هو لحن الاستهلال في أغنية الجهادية : « يا أمي له تبكي عليّ » (من استعراض « الطاحونة الحمراء » ، وغناها

على أسطوانة ميثيان كل من محمد بخيت والسبت تودد .

- أغنية «البرتقال» ، حيث يقول عبد الوهاب : «يا ما سهرتم على آمالكم» ، أشبه بلحن «ياما ييقاسوا وياما» في أغنية «والله تستاهل يا قلبي» (من «راحت عليك» على أسطوانة أوديون) .

- أغنية «الليل يطول علي» ، الرائعة لمحمد عبد الوهاب ، فيها لازمة النقرات الأربع ، مأخوذة من لازمة مماثلة في أغنية «مصطفىكي بزيادكي» (على أسطوانة بيضافون) . وفيها أيضاً تلك الجمل ذات اللحن الصاعد ، المستوحاة أيضاً من مثيلاتها في الأغنية المذكورة .

- في أغنية «يا دي النعيم» جملة : الجوراق وارتاح البال ، شبيهة بلحن : «غير شي اللي كان هالك أبداننا» في أغنية العمال : «ما قتلحكش إن الكثرة» .

- في أنشودة «والله وعرفنا نحب» ، لحن المقطع : «الحرية كفاح ومبادئ» والمقاطع الأخرى ، أشبه بمطلع لحن الشيطان : «كان الشيطان بيعزّم يوم» .

على أنه لا بدّ من المسارعة إلى القول إن محمد عبد الوهاب تأثر بألحان الشيخ سيّد التأثير الخلاق ، لا تأثر النقل والانتحال . فأغنية «الليل يطول علي» التعبيرية الرائعة كائنٌ موسيقيّ مستقلّ ، يعبر عن أجواء الليل وسكونه ورهبته ، على الرغم من الجمل المستمدة من «مصطفىكي بزيادكي» ، التي تؤدّي مهمةً تعبيريةً مختلفةً تُوحى الكثير من الأجواء التركية ، في أغنية الشيخ سيّد . وهذا المثال نموذجي في الدلالة على التأثير الخلاق ، الذي يهضم فيه المؤلف الموسيقى «الخلايا» الموسيقية التي يرثها من السلف ، فتعود هذه الخلايا إلى الظهور ، على نحوٍ واعي أو غير واعي ، في نسيجٍ آخر . وبذا يتمثل تراثه ، وينشأ في تربيته لُبنٌ فرعاً جديداً على الجذع الأصلي .

هذا التمثيل هو صفةٌ ملازمةٌ لكل فنٍ عظيم ، وليس وصمةً ، على ما يريد أن يُظهره بعض النقاد . الوصمة في انتحال موسيقى الغير ، هي النقل المباشر الذي لا يُدخل المنقول في نسيجٍ جديدٍ خاص . وإلاّ فإن في إمكاننا إذن أن ننسب هذا المعاب إلى كل عباقرة الموسيقى في العالم . فالقاعدة التي لا استثناء فيها أنهم بدأوا جميعاً من حيث

كلمة على الهاشمي مناسبة فكري وفاء سيد درويش

من أقوى الدلائل على عظيمة عقيدة الموسيقى سيد درويش أن من أصبوه للنداء في حياته ورسوه بالمجد والشهرة يرحلون اليوم على سيد درويش وعلى فن سيد درويش وموسيقاه التي أصبحت الجميع الآن يسهون منها ويهولون من مآهلها كما يهولون ويدهون !

ولست أدري على وجه التحقيق أم غيرة على سيد درويش وهو سيد درويش أم حيا في انقاص غير الأحياء وهدمهم بهذه الأسلحة القوية . . .

وسواء أصبح هذا أم ذلك أم صبح الأخبارات فإن هذا لا يريد من قدير سيد درويش وهو من وصل وفي سنوات قليلة معدودة أن قلب وروح كل مصري ولا يفتن من مصر للعالمين وعلى رأسهم رجل الفن والموسيقى عبد الوهاب . . .

إن عهد الموسيقى الشرقى لم يعرف من سيد درويش في حياته بل لعلنا كان العقيد يصارع رجاله ويصعبهم في وجوههم أجمعين ويرميهم بالضعف والخنق والمحول . وأن رجال العهد لم يهزموا بالأدوار الخائفة التي لها زعم الفن الراحل حتى أنك لا تسمع دوراً من أدواره بين حيرات فك العهد إلى اليوم . . .

ولكن بما أن السياسة الآن تفتى بالخط من لمة فن عبد الوهاب والانداد يجهل عبد الوهاب لم لا يكون ذلك يذكر سيد درويش بأطيب الذكر وأعظمه وفي

سيد درويش وعظمته وروحانيته والرجل لدمات وماهو اليوم قادر على الانخفاض في زمانه رفاقهم أجمعين ؟

لم لا تخع هذه السياسة ما دامت تنكر الحق الذي يعدل فيه وله ابن سيد درويش البكر ؟

وعدا ما كان وما يكون ! ! فإن عظمة الموسيقى أصبحت لا تعمل بين جند بها إلا أن سيد درويش كان عقلاً وكان رحمه الله يوسين الأجيال الساعفة واللاحقة . . .



سيد الموسيقى سيد درويش

وأن رواية كليبوتيه التي نحن الفصل الأول منها سيد درويش وأكلها عبد الوهاب كانت تحدث الصالحى الفنية وموضع متحكم وسخرتهم لأن الفصل الأول منذ إلى الساء السابعة بنا الفصلان الثاني والثالث دعهورا إلى سابع أرض ! !

سبحان الله ! ! وهنا يطبق في ذكر دائرة لطيفة ! !

أكتب بفتاوى رعاياها أعبرج على رواية كليبوتيه وكان بجوارى أدب كبير وصحلى له التسكئة الأولى في السياسة ولكن الرجل لا يطبق عبد الوهاب كده لله في الله ! !

لأن عبد الوهاب كان على شعر شوق وهو لا يرضى بأن يسمع اسم وذكر شوق كده في الله ! !

ومن ثم كان الحقد على عبد الوهاب والغضب عليه والشك في ذمه ! ! وفي الفصل الأول الذي فيه المرحوم سيد درويش يفتى في مطروفت لوفى الرجل في أن يحبها طبعها عبد الوهاب . . .

ولكن الأعلامات ذكرت أن الفصل الأول من تلحين عقيد الموسيقى سيد درويش . . . أنه ولم يكن الأدب الكبير يقطع إلى قام تلحينها عبد الوهاب في هذا الفصل . . .

بعد الفاء القطعة التي أرغها سيد درويش وهو في وأصروا صبراً حيلاً . لم يملك الرجل من إظهار كل الخفاء وعذره والتصفى العالي أيضاً ثم قال على " وكان لا أراد أن يعطى وقال : بأه الله عبد الوهاب ده لو انخرطت تحت يده لمس حته رى كده ؟ !

ولم أرد أن أقطع على الرجل طرفة وشوته فسكت ولكن جدان التفتت قام الانصاع بحظمة عبد الوهاب الفنية

سيد درويش ومحمد عبد الوهاب : الأب والابن البار

(روز اليوسف ١٦ أيلول / سبتمبر ١٩٣٦)

وطلب امره وأمره الله مع أمثال هذا
الأستاذ الكبير.

هذه حادثة أذكرها كلما رفع عمودي
توسيعي للذكي عقيدته بالصياح في مجلة
توسيعي لغيل من عبد الوهاب علي حساب
يعد في سيد عروشي . . .

لم يحب سيدنا ريش رجلا من رجال
سيدنا الرحوم حسن أو روم. فأبى
من بينهم إلا أنه ولهذا كان الرحوم حسن
أور هو الآخر مضطربا عليه من الهدم
وتوفي وهو مضطرب عنه لأنه صرخ بقدر
كل رجل من الذين يستحقون التضدير
والإكثار وقد من يستحق الهدم ولو كان
رئيس الهدم نفسه والرزق على الله.

كان سيد درويش يحتر عبادة الوهاب
وعجب بقدرة الشاب الصغير عبد الوهاب
وكان يقول دائما وفي كل مجلس أن سيكون
لهذا الشاب مستقبل خطير في عالم الموسيقى...

أن سيد درويش لما مرض أثناء تقييل رواية شهريار وأثناء تقييل رواية العشرة الطيبة لم يجد أمامه إلا الشاب الصغير السن وأخبرهم بأمره ومقامه في أدواره التي لا تحطاب إلا كل جاز كبير . . .

ووفى عبد الوهاب الصغير توفيقاً جعل
الراحل الكبير لا يفرقه لحظة... وطالما

أجود الأقمشة
وحرار البدل المصرية
إذا أردت أن تنكب ديارك
بحسن التدفق ودرع الزمان
فعلبك بمجل
أحمد خطيب
تردد هاتك لادف
بنتا الشيفر نهم. أجماس نك القشيد نك

لغة الكثير من المرشحات وغيرها ولطالما كان ينسج عندماری خليفته قداما اليه كما قبل الابن البار على آيه المسح الكرم..

هكذا كان سيد دريش وعبدالوهاب

أب كرم وان ذكر بار ۱۱

ولكن لا يكن هذا الاحياء وهذه الكتابة على حساب جندی اسل لازلالي الآن والى ماجد الآن يكن زميله الراحل وان كان ولاد من اوت تكون هذه الذكرى على حساب جنة معينة فنكن على

إن عظمة سيد درويش لم تجد من يرفعها على رأسه كعبد الوهاب وأن ذكرى سيد درويش لا يبعدها أحد كما يبعدها عبد الوهاب وأن الرحمت التي تهطل على سيد درويش من عبد الوهاب والدموع التي

حساب معهد الموسيقى الذي شغل على سيد درويش في حياته حرباً في الظلام جتودها حوض ومرامير

رحم الله الفقيد الكبير وأطال في حياة زعيم الفن الموسيقي في مصر والشرق

تعوذ بأجل نيل عن ما يكره رعيه القوسيني
الحال للزعم الراحل في رحلت ودموع
الابن على أبيه والفاقد المخلص على زبيله
الغارس الكبر

لنعم محبة الاداع حبة عذبة كرى
الرعي الراحل وكصدر حبة القوسيني عذبة
خاصا بهذه الذكرى فليست هناك أحب منها
ومن صاحبها

ولكن لا يمكن هذا الاحياء وهذه
الكتابة على حساب جندی باسل لا زال الى
الآن والى ما بعد الآن يكي زميله الراحل
وان كان ولابد من ان تكون هذه
الذكري على حساب جهة معينة فليكن على
حساب معهد الموسيقى الذي شغل على سيد
بروش في حياته حربا في الظلام جنودها
معرض مصر اصعب
رحم الله الفقيه الكبير واطال في حياة
عمر لمن الموسيقى في مصر والشرق

الكتب والمطبوعات

الأخصاص في أمراض الروماتيزم والرجل
منه خمسة عشر سنة وهو مستفاد بالسيد
غيب الله الأولين كبرياءه في هذا
اسموع في هذا السبق. خيفك ١٣٥٧

المدارس الاسماعيلية بالقاهرة

اعتبرت وزارة المعارف مدارس الاسماعيلية من الدرجة الاولى ومنحتها

کتابخانه قدرها ۳۶۲۰ جنبها

بدء الدراسة

٢٣	سبتمبر	المرسة الابتدائية للبنين بالسيدة زينب
٢٤	أكتوبر	المرسة الابتدائية للبنات
٢٥		الناويز للبنين بالخليج المصري
٢٦		البنات بالسيدة زينب
٢٧		البنين شعرا
٢٨	يوم	الابتدائية للبنين شارع شعرا
٢٩		روضة الاطفال بالسيدة زينب
٣٠		شعرا

الطبعة: ١٩٨٢، ١٩٨١، ١٩٨٠

انتهى السلف . ولو كان التأثير عيباً ، لما نجا الشيخ سيّد من هذا الأمر ، وهو الذي استلهم البياعين في نداءاتهم ، واستمد من ألحان الفئات الشعبية وتمثّلها واستوعبها في وجدانه فخرجت من ضمن مكتنزات « خزانته » الموسيقية وذاكرته « النعمة » ، التي حفظت التجويد والموشحات والموسيقى الكنسية ، لينسج بها قماشاً جديدة لها ألوانها الخاصة .

وعبد الوهاب لم يتأثر بالشيخ سيّد في الموسيقى فقط ، بل في الغناء أيضاً :

- فإذا استمعت إلى أغنية « مين زبي مين أسعد مني » (من العشرة الطيبة) فلا مفر من أن تتذكر في مطلعها الكثير من أسلوب محمد عبد الوهاب في الغناء ، على رغم أن التلميذ فاق أستاذه في جمال الصوت وتهذيبه ، بلا نقاش .

- وفي الآه ، من جملة : « عذبي أنا راضي بحكمك » ، في أغنية محمد عبد الوهاب : عازيك تصدّ وتهجري (١٩٢٧) ، تتذكر أسلوب الآه نفسه عند الشيخ سيّد .

- وفي مطلع أغنية : « الصد طال وانت مش راضية نحني » لمحمد عبد الوهاب (١٩٢٧) ، غناء شبيه تماماً بغناء الشيخ سيّد وبصوته .

- وفي أغنية : « أخاف عليك من نجوى العيون » ، يلاحظ أن وضع حنجرة عبد الوهاب يُصدر رخامة من نوع رخامة صوت الشيخ سيّد ، على الخصوص في المساحات الصوتية دون المتوسطة .

فإذا أضفت إلى هذه ، سلوك عبد الوهاب التصويري والتعبيري ، فيما ذكرنا من ألحان ، وفي محاوره « عيني بترف وراسي بتلف » التمثيلية الخطيرة (نجيب الرحاني وليل مراد ، في فيلم غزل البنات ، سنة ١٩٤٩) وغيرها كثير في تراث عبد الوهاب ، لأمكن القول بلا تردد إن محمد عبد الوهاب فرّع نبت من غصن سيّد درويش ، وإن أضحي فيها بعد شجرة وارفة الظل .

ولم يُنكر عبد الوهاب هذا الأمر ، إلا في المرحلة التي كان يخشى فيها أن يدفع ثمناً لعرفانه بالجميل ، ذلك أن الانتساب علناً إلى مدرسة الشيخ سيّد ، كان يُنجم الملك فؤاد الأول ، الذي مات سنة ١٩٣٦ ، ولم يسارع ابنه الملك فاروق ، الذي خلعتة ثورة

١٩٥٢ ، إلى إصلاح الحال من بعده بالطبيع ، مع انه سمح لبيرم التونسي بالعودة مستغفراً إلى مصر من المنفى ، سنة ١٩٣٨ . في هذه المرحلة كان محمد عبد الوهاب يؤثر السلامة ، فيحظى بسكوت الحكام . ذلك أنه ليس من الرجال المقاتلين ، مثل الشيخ سيّد أو بيرم . ولم يتحلّ عقال لسانه إلا بعد قيام الثورة . فكان والحق يقال ، ممن لم يدخروا الكلام في مديح الشيخ سيّد والتعريف ببعض تراثه . غير أن مرحلة طويلة مرت على الشيخ سيّد وهو في عتمة الحظر . ولذا جرى على الألسن كلامٌ كثيرٌ في مدحه وتعظيم شأنه ، ولم يجر في الأذان شيء الكثير من غنائه وألحانه ، حتى أخذت فرق الغناء العربي الجماعي تحيي تراثه على نحو منهجي .

غير أن عبد الوهاب لم يتج من التجريح الشديد ، للزومه الصمت وحصده الأماجد ، في المرحلة التي كان فيها رفاق الشيخ سيّد ومحبوه ، مبعدين مضطهدين . ولا شك في أن بيرم يقصده هو ، في زجلته : « يوم نخلد للأبد »^(٥٩) ، حين يقول :

الجاحد اليّ يحدك مغرور إذا كان يحسدك
ليه بس لما يقلّدك يقول أنا رب الغنا

إلا أن عبد الوهاب ، الذي يخشى القتال بطبعه ، لم يحسد سيّد درويش فضله ، حين آمن على نفسه ، حتى قال في يوم : « أنا درويشي حتى العظم » ، في حديث إلى إذاعة لبنان .

وإذا كان عبد الوهاب ممن لم يؤثر عنهم الاقتداء بسيّد درويش في النزوع إلى المقارعة والنزال والإقدام ، إلا أنه احتذى عليه في قلقه الدائم على جودة ألحانه . فلم يكن الشيخ سيّد يرضى ويقنع . وكان يُسمع ألحانه الجديدة لبديع خيرى ويتنظر النقد ، فإذا جاءه بالإطراء رَفَضَهُ . كان يخشى السهولة والقناعة ، بغريزة لا تستكين وهاجس لا يُركن إلى نجاح .

لقد كان الشيخ سيّد فاتحة العصر الحديث في الموسيقى العربية حقاً ، تدل على ذلك حال الموسيقى العربية قبله ، وحالها بعده ، لكنه كان جسراً بين المرحلتين ، فلم

(٥٩) محمد علي حماد ، المرجع نفسه ، ص ١٥٥ .

يقطع الجذور ولم يجاف الأصول ، حتى أمكن له أن يطرب أجيال العرب جميعاً في
المرحلتين . يقول الحاج أبو خليل الدنا ، عن عثمان الأرناؤوط ، البيروني الذي كان
يعني مع مذهبجية الشيخ سيّد الصفطي ، إن هذا كان في جولة غنائية في بلاد الشام ،
فصادف صاحب « فونوغراف » يدعو الناس إلى سماع أسطواناته بالأجرة . فسأله
الصفطي عما لديه من أسطوانات سيد درويش ، فأسمعه دور : يا ليلي قوامك يعجبني .
فاستمع الصفطي ويكي . ثم ناول الرجل ليرة عثمانية ذهباً ، بدلاً من قروش زهيدة .
ولما رفض استرداد الباقي ، قال : « هو اللي يسمع الشيخ سيّد يدفع كام ؟ » ...

أما بيرم فقال في الشيخ سيّد :

آهات كثيرة سمعتها	وانت عشقت وقُلْتَها
آه ، مِ الفؤاد طَلَعَتْها	حسيتها من قلبي أنا (٦٠)

(٦٠) محمد علي حمّاد ، المرجع نفسه ، ص ١٥٥ .

محمد القصصجي

ما إن يحاول المؤرخ دراسة سيرة محمد علي إبراهيم القصصجي ، حتى يقترن في المرتبة والتاريخ بسيد درويش . فقد ولد القصصجي في ١٥ نيسان (إبريل) ١٨٩٢^(١) بعد تسعة وعشرين يوماً فقط ، من مولد الشيخ سيد ، ثماني سنوات قبل انقضاء القرن التاسع عشر وابتداء العشرين ، وكان القدر اختار لهما المهمة التي اضطلعوا بها خير اضطلاع : اكتناز تراث المدرسة المصرية للموسيقى في القرن المنصرم ، واستنباط ملامح التطوير لتأسيس مدرسة القرن العشرين في الموسيقى العربية .

إلا أن العمودين اللذين قام عليهما الجسر بين القرنين ، كانا متشابهين في أشياء ومتخالفين في أشياء . ولا شك في أن أول فارق يخطر ببال العامة ، أن سيد درويش يحظى الآن بشهرة تفوق شهرة مؤلفاته وأغنياته . أما القصصجي فإن أغنياته أشهر منه ولا ريب . وليس نادراً أن يعرف مستمعون أغنيات ، ولا يعرفوا أنها له هو : أنا قلبي دليلي (١٩٤٧) ، وياختي عليه (١٩٤٩) ومش ممكن أقدر أصالحك (١٩٤٥) ، وبتبص لي كده ليه (١٩٤١) ليلي مراد ، وقيدوا الشموع واسقوا الشربات (١٩٤٥) ، ويا ليلي تحب الفل (١٩٤٧) لنور الهدى ، وإيمتي حتعرف (١٩٤٤) ويا طيور (١٩٤١) وأسقنيها (١٩٤٠) وليت للبراق عيناً (١٩٣٨) لأسمهان ، ويا ما ناديت (١٩٣٦) وانت

(١) محمود كامل : « محمد القصصجي : حياته وأعماله » ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٣ .

فاكراني (١٩٣١) وليه تلاوعي (١٩٣٢) وما دام تحب (١٩٤٠) وميتت شباني (١٩٣٧) وبيا صباح الخير (١٩٤٨) لأم كلثوم .

سيد درويش عاش إحدى وثلاثين سنة فقط ، وعاش القصبجي أربعاً وسبعين .
ومحمد عبد الوهاب تتلمذ على درويش ، فيما تخرج من مدرسة القصبجي جيلاً كاملاً من
أساتذة الموسيقى العربية في القرن العشرين ، ومنهم عبد الوهاب نفسه ، وأم كلثوم ،
ورياض السنباطي ، وتولى رعاية عدد آخر من أبرز الفنانين ، منهم ليل مراد ونور الهدى
وسعاد محمد . وبرغم ذلك فإن شهرة القصبجي ظلت ، لأسباب غير واضحة ، أقل مما
يستحق بكثير . فهو تولى عبد الوهاب سيد مطربي القرن العشرين وملحنهم نحو خمس
سنوات ، قبل أن يتولاه أمير الشعراء أحمد شوقي (٢) سنة ١٩٢٤ . وهو الأب الفني الذي
تلقف أم كلثوم منذ انتقالها إلى القاهرة من الريف سنة ١٩٢٣ ، وأعطاهما أجمل الألحان
حتى سنة ١٩٤٨ ، وظل يتصدر فرقتهما الموسيقية بعوده الخطير ، حتى وفاته في ٢٥ آذار
/مارس ١٩٦٦ (٣) .

ما هو سر غمطه حقه في الشهرة التي استحق ؟

إن في الأمر ، على الأرجح ، غير سبب ليس هذا مجاها . لكن الظاهرة ليست
فريدة . ففي مصر فنانون كبار مثله لم يشتهروا على قدر استحقاقهم ، كمثل محمود
الشريف وأحمد صدقي ، وفي لبنان زكي ناصيف . ولعل في الظاهرة جانباً من محنة
الملكية الفنية واستخفافها في إذاعاتنا ، إذ يُهمل اسم الملحن والمؤلف ، ويحظى المغني
بكل الإعجاب . ولقد غنى سيد درويش والسنباطي ، وكثيراً ما كان زكريا أحمد يغني . أما
القصبجي فغناؤه نادر للغاية . ولعل في ظاهرة عدم اشتهار القصبجي أيضاً مظهراً من
محنة التراث في إذاعاتنا العربية ومؤسسات التربية الفنية . ففي أوروبا يقوم جل النشاط
الموسيقي الراقى على إعادة تقديم مؤلفات باخ وبيتهوفن وبرامز وموتسارت وغيرهم ،
حتى تنشأ الأجيال على تراثها ، وتتاح لها فرصة تشكيل ذوقها ووجدانها الفني في تربة هذا
التراث . ولا يبدو أن هذا التقليد متبع بعد في موسيقانا العربية ، إلا في نطاق ضيق .
ولو كانت الموشحات والأدوار والأغنيات العربية القديمة تستعاد بأصوات مغنين جدد ،

(٢) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٣) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ١١٥ .

لربما اتخذ المغني مكانته المستحقة في الأغنية ، وأعيد للملحن حقه . وهذه الدراسة ما كانت لتسهب في هذا الأمر ، لولا أن سيرة هذا المؤلف الكبير هي أفضل فرصة لطرق هذا الباب ، ذلك أن فضله ، مؤسساً لمرحلة وأستاذاً لجيلٍ ومجدداً ومفكراً موسيقياً ، ليس معروفاً إلا ضمن المحافل الموسيقية المتخصصة ، فيما يعرف الناس فضلاً أكبر لمن يستحقون أقل^(٤) .

عمل القصصجي في تجديد الموسيقى العربية في السنوات ذاتها التي عمل فيها سيد درويش . فبدأ لدى موت سلامة حجازي معاً سنة ١٩١٧^(٥) . وجدداً معاً في نكهة الغناء العربي ، وتأثراً معاً بالتراث الأوروبي الكلاسيكي في الموسيقى ، وأدخلا التعبير في الغناء ، وطورا اللوازم الموسيقية ، وجعلها جزءاً مهماً لا غنى عنه في البناء الموسيقي .

ولما مات سيد درويش بعد سبع سنواتٍ من العطاء الأشبه بالعاصفة ، سنة ١٩٢٣ ، كان أمام القصصجي عمرٌ مديدٌ حافلٌ بالتجديد ، فأدخل الهارموني والبوليفونيا على الموسيقى العربية ، دون أن يشوّه مزاج هذه الموسيقى أو يفقدها روحها وشخصيتها ونكهتها القومية . وأرسى على نحو نهائي سنة ١٩٢٨ ملامح شكل المونولوج في الغناء العربي ، على ما سنبين فيما بعد ، وأمسك بيد جيلٍ كاملٍ من الفنانين اتخذهم أولاداً له ، وهو الذي لم يقيض له الإنجاب من أربع زيجات تزوّجها^(٦) .

مضمون ألحانه

لم يقتصر تأثير محمد القصصجي فيمن ذكرنا ، ومعهم محمد فوزي ومحمد الموجي في مصر ، بل تأثر به في لبنان أيضاً المؤلفان البارزان زكي ناصيف وتوفيق الباشا وغيرهما ، لقدرته على اكتشاف مجالاتٍ جديدةٍ في التعبير الموسيقي ، كمثل « يا طيور » الخالدة . ووصفه الباشا بأنه « أستاذ النغم بكل تعقيداته » .

(٤) في استانبول معهد موسيقي باسم محمد القصصجي ، اعترافاً بخطورة هذا الفنان . وفي إيران غنت المطربة أغوش في العقد السابع من هذا القرن لحنه لأم كلثوم « يا طير يا عايش أسير » (١٩٣٥) .

(٥) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٢٠ .

(٦) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٨٨ و ٨٩ .

ولا يسعك وأنت تسمع ألحان القصبجي ، إلا أن تتذكر أصواتاً ناقدة للموسيقى العربية اهتمتها بالحمول والترداد البليد والتخلف ومعاودة التطور . وفي هذا الشأن نشرت مجلة « المصباح » في الذكرى التاسعة والثمانين لولادة القصبجي والذكرى الخامسة عشرة لوفاته^(٧) تحليلاً موسيقياً كتبه الفنان سليم سحاب وتناول فيه مقدمة أغنية « يا مجد » (١٩٣٦) نموذجاً لتطور فكر القصبجي الموسيقي ، إذ قال : « ونرى ذلك بوضوح في مقدمة « يا مجد » ، حيث تشعر بالمقدمة وكأنها رباعي كلاسيكي بجميع عناصره : اللحن البوليفوني ، التطوير اللحني ، والهارموني » . وفي المقالة نفسها جاء على التطوير في موسيقى القصبجي : « هذا التطوير السمفوني للحن نلاحظه أيضاً بوضوح أكثر في اللازمة الموسيقية التي تسبق جملة « أشوف خيال هنا » ، في مونولوج « منيت شبابي » . هذه اللازمة تأتي تطويراً للجملة التي تقدم على العود المنفرد ، وبعدها هذه الجملة مع المعالجة الهارمونية على التخت ، ثم جملة « إمتى يا رب يتنهأ قلبي » . هنا تأتي هذه اللازمة الكبيرة تطويراً موسيقياً لحركة الكاميرا في هذا المشهد من فيلم « نشيد الأمل » . الفتاة الفقيرة يحولها حلمها الطموح إلى فتاة غنية مشهورة » . إلى أن يقول : « إن هذه اللازمة تحتوي على العناصر السمفونية لحناً وتطويراً وهارمونياً وبوليفونياً وارتباطاً بالموسيقى العربية وشخصيتها في شكل لا نراه في المحاولات السمفونية العربية » . ويضيف جملة لعل فيها سرّاً من أسرار تكوين عبقرية القصبجي : « المهم في كل تجربة القصبجي الهارمونية - البوليفونية ، ليس استعماله لهذا العلم (الذي يستطيع أن يستعمله أي حائز على دبلوم) بل قدرته على تسخيرها في خدمة اللحن العربي والشخصية العربية للعمل الموسيقي » .

ولا نأمن للفائدة من تجربة القصبجي ، إلا إذا علمنا أنه تخرج من مدرسة عثمان باشا ، على الشيخ أحمد الحملوي ، بعدما حفظ القرآن وتعلم أصول تجويده^(٨) . والتجويد هو المدرسة الوحيدة التي أنجبت عباقرة في الموسيقى العربية في عصرنا هذا . والقصبجي ابن الشيخ علي إبراهيم القصبجي ، المنشد والمقرئ المعروف في حي

(٧) « المصباح » ، العددان ٣٧ و ٣٨ (١ و ٨ أيار/مايو ١٩٨١) ، بيروت .

(٨) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ١٣ .

عابدين ، وكان يكتب النوتة الموسيقية لمؤلفي عصره ومغنيه . وتعاطي ابنه لضروب التأليف الموسيقي الغربية ، لم يكن يحتمل خطر تشويه موسيقاه أو تهجينها أو إفقادها روحها العربية . فمحمد القصبجي أتقن الموسيقى العربية واتخذ علمها من منبعه الأول (التجويد والموشحات) ، ونشأ في بيئة اجتمعت عندها سلالات أصيلة من سلالات الفن العربي . فكان أبوه عواداً فذاً وملحناً غنى له زعيم الغناء والطرب في القرن الماضي عبده الحامولي ، والشيخ يوسف المنيلوي ، وسيد الصفاطي ، وصالح عبد الحي ، وزكي مراد (والد ليل مراد) ومحمد السباطي (والد رياض السباطي)^(٩) . ولذا كان القصبجي قادراً على استخدام الفنون التقنية الغربية في الموسيقى ، دون أن يفقد روحه العربية الأصيلة ، ما دامت جذوره ضاربة في عمق التراث العربي الموسيقي ، وما دامت شخصيته العربية الموسيقية مكتملة التكوين . ولا شك في أن هذا المسار التربوي الذي اتخذه القصبجي يحل ، على ما نرى ، الكثير من مشكلات الخيرة التي تتاب المربين والمفكرين الاجتماعيين والسياسيين العرب ، الذين تتجاذبهم النوازع إلى التراث والأصالة تارة ، والرغبة في التطوير والاستفادة من التقدم الغربي طوراً . فمن العباقرة الخمسة في التأليف الموسيقي العربي في القرن العشرين ، استخدم ثلاثة على الأقل ، هم سيد درويش والقصبجي وعبد الوهاب ، أساليب غربية في تطوير اللحن وفي ضروب تعدد الأصوات والتوزيع الموسيقي واستخدام الآلات والإيقاعات وما إليها ، لكنهم تميزوا من الموسيقيين العرب المتميزين بأنهم ظلوا ينطقون بلغة موسيقية عربية . فأغنية « يا طيور » التي تحس في مقدمتها أنها مكتوبة بطابع سمفوني ، لا يتناكب لحظة أي شك في طابعها العربي ومزاجها القومي الواضح . وكذا كثير من مؤلفات سيد درويش وعبد الوهاب اللذين تأثرا بالأوبرا الإيطالية . وتفسيرنا لرسوخ قدمهم في التربة العربية ، رغم تمكنهم من الأساليب الغربية ، هو أنهم جميعاً نشأوا في مدرسة التجويد القرآني والموشحات العربية الأصيلة ، فتكونت شخصيتهم واشتد ساعدتهم ، قبل أن يقدموا على ضروب الاستعارة . ولذا جاءت استعارتهم للأساليب الغربية مفيدة وبناءة للموسيقى العربية ، ولم تتسم بطابع هدام وسقيم ، ولم تؤد إلى فقدانهم السمة العربية العظيمة .

(٩) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ١٧ .

أستاذ وتلاميذ

لم يكن لهذا المؤلف الكبير المكتمل الشروط ، إلا أن يتحول إلى أستاذ يزدحم من حوله التلاميذ ، فكانت تلميذته الكبرى أم كلثوم إبراهيم .

وتعلم عليه عزف العود مجدد عظيم آخر في الموسيقى العربية هو محمد عبد الوهاب . وتأثر به رياض السنباطي تأثراً واضحاً للغاية بخاصة في الأفلام التي لحنها أغانيها معاً . « نشيد الأمل » ، كان أولها سنة ١٩٣٦ ، ولحن القصبجي فيه لأم كلثوم : يا مجد ، ومنيت شبابي ، ويا لي صنعت الجميل ، وتوالت عزيز صادق التوزيع الموسيقي ، وكانت تلك أول محاولة جديّة للتوزيع الموسيقي في الغناء العربي . وفي الفيلم ذاته غنت أم كلثوم لرياض السنباطي : قضيت حياتي ، وافرح يا قلبي ، ونشيد الجامعة ، وبدأت هذه الأغنيات نسخة ممتازة لألحان القصبجي ، يكاد المتخصصون يعجزون عن تفريقها . ومن ملامح تأثر السنباطي بالقصبجي البصمات الواضحة في أغنية « غلبت اصالح بروحي » (١٩٤٦) ، التي تذكر بأغنية « رق الحبيب » الخطيرة للقصبجي (١٩٤٤) . وظل السنباطي يقر حتى أواخر حياته بهذا التأثير ، ويكن للقصبجي الاحترام الشديد ، ويعده واحداً من ثلاثي القمة مع عبد الوهاب وزكريا .

ومن تتلمذوا على القصبجي في مرحلة من مراحلهم : فتحية أحمد ، ونجاة علي ، ومنيرة المهدية ، ثم ليلى مراد ونور الهدى وسعاد محمد ، وبخاصة أسمهان ، التي كانت مع ليلى مراد موضع تجاربه الموسيقية ، التي لم يكن ثمة مجال لها في أغنيات أم كلثوم . ويرى فريد الأطرش ، شقيق أسمهان ، أنها لو مد الله في عمرها ، لكان في إمكانها أن تشكل بالحنان القصبجي الخطيرة (والكلام لفريد الأطرش) منافسة جديّة لأم كلثوم^(١٠) .

وامتد أثر القصبجي إلى محمد الموجي الذي لحن سنة ١٩٥٤ « نشيد الجلاء » لأم كلثوم لمناسبة توقيع جمال عبد الناصر على اتفاق جلاء الإنجليز عن مصر . وقال عبد الوهاب في ذلك اللحن إنه « لحن قصبجي طراز ٥٤ » . واعترف عبد الوهاب نفسه بأنه تأثر بدوره بالقصبجي في المونولوج ، وترك هذا الأثر بصمات واضحة في أغنيات

(١٠) أنظر فصل أسمهان ، فيما يلي .

كمثل : « اللي يحب الجمال » ، « الليل يطول علي » ، « بلبل حيران » ، « أهون عليك » ، « في الجو غيم » . وغيرها . وكذلك أقر عبد الوهاب للقصبي بأنه أول من أدخل الهارمونيا في الموسيقى العربية . وهذه شهادة تاريخية مهمة ، لأن السابق إلى الهارمونيا في الموسيقى العربية لا يمكن أن يكون غير واحد من اثنين : القصبي أو عبد الوهاب نفسه . وهذا يعني أن سيد مطربي القرن لحق القصبي في هذا الفن الموسيقي في أغنيات كثيرة ، نذكر منها هنا مونولوج : كتير يا قلبي ، الذي يتضمن حتى بوليفونيا مغناة في النصف الثاني من الأغنية ، عند قوله : « حبيت وقاسيت وصبحت سقيم » .

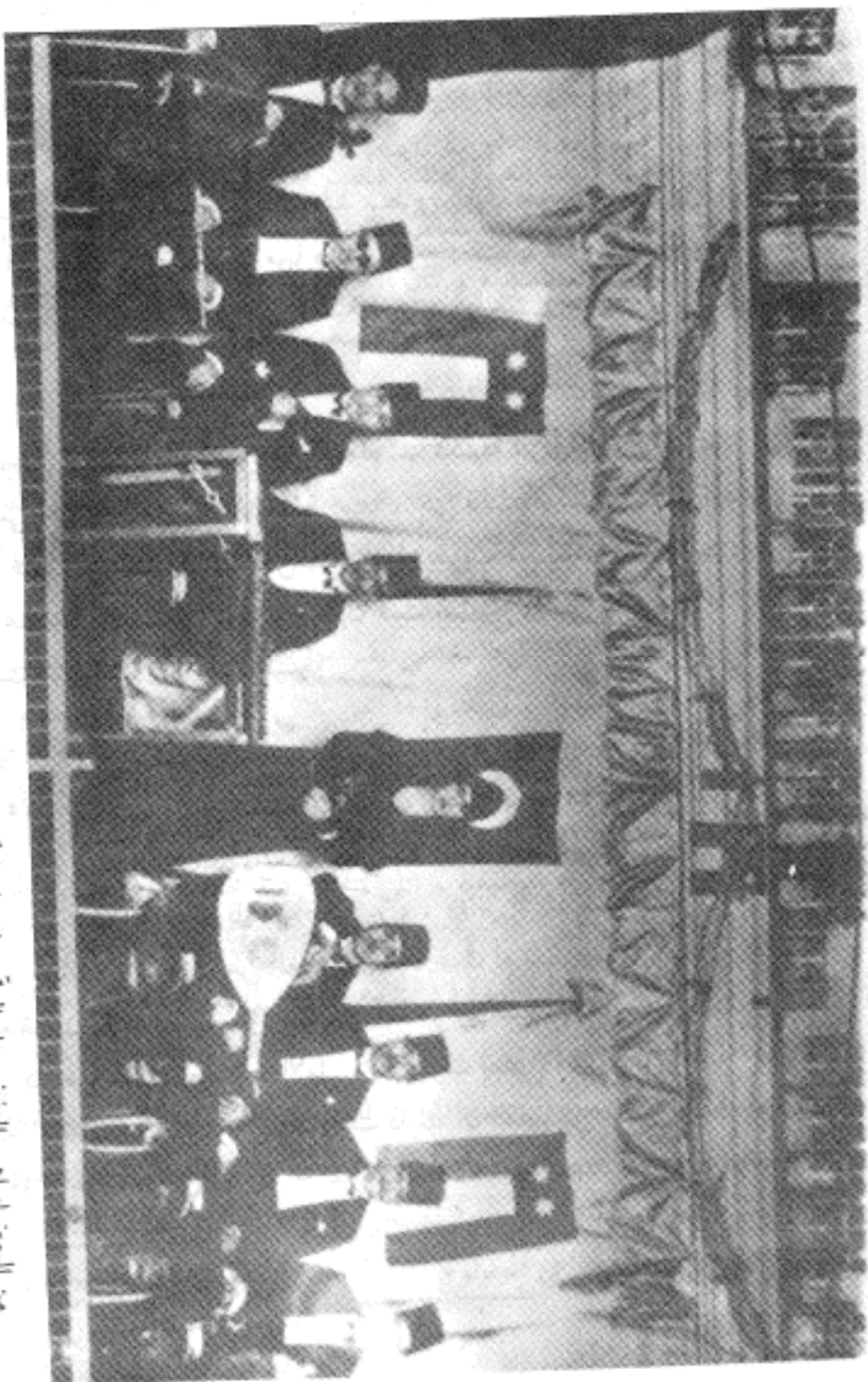
وتوحي موسيقى القصبي على الدوام أنها مكتوبة لفرقة كبيرة ، ولا يقدر التخت الصغير على أعبائها التعبيرية والهارمونية جميعاً ، حتى قالت أم كلثوم فيه قبيل وفاتها ، إنه موسيقي عالم سبق عصره . ولم يكن هذا القول بغريب من سيّدة الغناء العربي ، التي قطفت أمجاد لحن القصبي لمونولوج « إن كنت اسامح وانسى الأسية » (١٩٢٨) ، حين باعت أسطوانتها ربيع مليون نسخة .

إلا أن تقدير أم كلثوم لأستاذها الذي ظل يُدير فرقته الموسيقية حتى قبيل وفاته^(١١) سنة ١٩٦٦ (فلم يتسنّ له في السابع من نيسان/إبريل أن يعزف في أول حفلة غنت فيها « الأطلال ») ، هذا التقدير لم تعد تحظى به ألحان القصبي بعد فيلم « فاطمة » (١٩٤٨) ، وغنت له فيه « يا صباح الخير » ، « نورك يا ست الكل » ، « يا ليلي انحرمت الحنان » (فتوقفت عن الغناء له بعدما غنت له تسعاً وستين أغنية . وكانت أم كلثوم تعتقد أن إلهامه نضب ، ولم تكف في الظاهر عن تشجيعه على معاودة التلحين لها . لكنها في كل مرة كانت تُعيد إليه الأمل ، ثم تُعرب بعد الاستماع إلى ألحانه الجديدة ، عن عدم اقتناعها بها^(١٢) . ومن مفارقات ذلك أن القصبي الذي أوقفت أم كلثوم تلحينه لها ، لحن أغنية في تكريم أم كلثوم سنة ١٩٤٩ في معهد الموسيقى العربية^(١٣) .

(١١) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٧٩ .

(١٢) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٨١ .

(١٣) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٧٧ .



من اليمين إبراهيم المغني ، علي الرق ، ثم مذهبيان ، ثم محمد القضيبي ، علي العود ، فام كلثوم ، وعبد المقاد علي القانون ،
 واسماعيل المقاد علي الكمان ، وعازفان آخريان . ويبدو المعلم المصري في الوسط خلف أم كلثوم ، وعثمان للثورة العربية
 علي الجانبين . ولعل الصورة التقطت في بغداد سنة ١٩٢٧

لقد ظلت العلاقة بينها جيدة ، لكن القصبجي تألم كثيراً من صدوف أم كلثوم عن ألقانه . وفي سنة ١٩٥٥ جالت أم كلثوم في بيروت (غنت في قاعة الأونسكو) وفي دمشق . وفي هذه الجولة صرح « القصب » (بهذا كانت تسميه) بأنها لو أتاحت له فرصة لأثبت لها أن ألقانه أفضل من ألقان السباطي . لكنه عاد عن كلامه وأنكر تصريحه عندما غضبت الست . ولا شك في أن القصبجي كان يفوق السباطي في القدرة على التفكير الموسيقي ، وعلى صياغة لوازم قوية متماسكة ، وعلى تطوير اللحن ، وعلى التجديد في الموسيقى ، وإن كان بعض النقاد يرون أن جملة السباطي اللحنية أجمل في الغالب . بل إن أصحاب شركة « بيضافون » اللبنانيين ، آل بيضا ، وهم منتجو معظم أسطوانات عبد الوهاب وأسمهان وليس مراد في ذلك الزمن (وكانت أم كلثوم تطبع أسطواناتها عند شركة « أوديون » المنافسة التي كان يديرها ألبير ليفي) ، رَوّوا أنهم أخذوا من صديقهم الأخطل الصغير ، بشارة الخوري ، قصيدة « أسقنيها » ، وطلبوا من عبد الوهاب أن يلحنها ، فلحنها . لكنه تردد في تسجيلها لعدم رضاه عن اللحن . واستأذن آل بيضا في أخذ القصيدة إلى القصبجي ، فلحنها لأسمهان في الأغنية الشهيرة . ويقول آل بيضا إن لحن القصبجي للقصيدة كان « بصراحة » . . . أجمل من لحن عبد الوهاب الذي لم يُسجَل . وليس في هذا قطعاً انتقاص من سيّد اللحن العربي ، بل فيه شهادة للقصبجي ، الذي أصابه على ما يبدو ، عزوف أم كلثوم عن ألقانه ، بجفاف حقيقي حتى مماته . وليس من وسيلة إذن للتيقن بأيهما السبب وأيهما النتيجة : أهو النضوب في إلقامه ، أدى إلى عزوف أم كلثوم ، أم إن عزوفها أدى إلى نضوبه حقاً ؟

غزارة موسيقاه وتجديده

ولقد أحصى محمود كامل ثلاثمائة وستين أغنيةً للقصبجي (ولم يُحصَر معها مؤلفاته الموسيقية التي منها معزوفة « ذكرياتي » المهمة) ، وهذا العدد من الأغنيات يعد كبيراً جداً إذا قورن بعدد سنوات خصبه الأربع والعشرين ، وإذا أخذت في الحسبان جودتها .

ولعل قلةُ تَوَثُّر عن القصبجي عمله في المسرح الغنائي إذ لحن في :

- ١ - المظلومة (تأليف الشيخ يونس القاضي) وله فيها ثلاثة ألحان (كانون الثاني / يناير ١٩٢٦) .
- ٢ - حرم المفتش (تأليف القاضي) وله فيها سبعة ألحان (تشرين الأول / أكتوبر ١٩٢٦) .
- ٣ - حياة النفوس (تأليف أحمد زكي السيد) وله فيها ثلاثة عشر لحناً (آيار / مايو ١٩٢٨) .
- ٤ - كيد النسا (تأليف القاضي) وله فيها تسعة ألحان . وسُميت أيضاً : قليلة البخت (كانون الثاني / يناير ١٩٢٨) .
- ٥ - نجمة الصبح (تأليف بديع خيرى) وله فيها ثلاثة ألحان . وهي لفرقة نجيب الريحاني سنة ١٩٢٩ (١٤) .

وقد شاركه عبد الوهاب بثلاثة ألحان في المسرحية الأولى . لكن القصبجي أفلح عن هذا الفن الذي لم يكثر فيه ، وانصرف إلى الأشكال الأخرى من التلحين :

- ١٣ دوراً : غنى منها على الخصوص الشيخ أمين حسنين وزكي مراد .
- مرشح وحيد : مُرْعِش هان (على مقام الجهاركاه) .
- ٣٠ قصيدة : غنى منها على الخصوص أم كلثوم وأسمهان وفتحية أحمد وكارم محمود وسعاد محمد وعبد الغني السيد ووردة الجزائرية ونجاة علي ونازك .
- ٤٣ مونولوجاً : غناها على الخصوص صالح عبد الحى وأم كلثوم وأسمهان ومنيرة المهدي وفتحية أحمد ونجاة علي .
- ١٨٢ طقطوطة : غنى منها على الخصوص من ذكرنا من المطربات والمطربين ، ومعهم ليل مراد ورجاء عبده وعصمت عبد العليم ونادرة وإبراهيم حمودة وعباس البلدي وسعاد مكاوي وسكينة حسن وحورية حسن ومحمد عبد المطلب .
- وكانت له إحدى وتسعون أغنيةً أُحصيت في ٣٨ فيلماً سينمائياً (١٥) .

(١٤) محمود كامل ، المرجع نفسه ، ص ٣٥ وما بعد . وضُححت التواريخ وفقاً لموسوعة المسرح المصري .

(١٥) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ١٤٧ وما بعد .

لكن أهم التجديد الذي أحدثه القصبجي في الموسيقى العربية المعاصرة ، أحدثه في إنشائه شكل المونولوج ، ثم في تطويره شكل الطقطوقة بخاصة في الأغاني السينمائية التي غنتها أسمهان وليلى مراد .

والمونولوج ليس هو الأغنية الانتقادية التي اشتهر بها كل من ثريا حلمي وإسماعيل يس ومحمود شكوكو ، بل هو نوعٌ موسيقيٌّ ظهر في الغناء العربي سنة ١٩١٥ وثبت القصبجي أحد أشكاله سنة ١٩٢٨ في أغنية : إن كنت اسامح ، على ما سلف .

والمونولوج مستوحى من « الأريا » في الأوبرا الإيطالية ، حين يقف البطل بين حدثين من أحداث الأوبرا ، فيطلق العنان لعواطفه ويشكو لواعج قلبه في وقفة وجدانية مسرحية تأملية ، يروي فيها واقعاتٍ ويعرب عن مشاعر . وهي تتميز بأن الكلام سردي وصفي وجداني في العموم ، وبأن اللحن لا يتكرر فيه المقاطع أو المذاهب ، وقد لا تتكرر أي من الجمل الموسيقية إطلاقاً . ولا يتضمن المونولوج مذهباً ولا أغصاناً متشابهة . وقد يتضمن « مشاهد » موسيقية متلاحقة مختلفة ، تفصلها لوازم . وفيما يلي تحليل لشكلين من أشكال المونولوج ، إيضاحاً لهذا النوع الغنائي في نماذجه المختلفة ، وجميعها غنتها أم كلثوم :

- رَق الحبيب (لأحمد رامي ، كايروفون ، ١٩٤٤) . هذه الأغنية الخالدة الكبيرة هي من الأغنيات التي تستحق الدراسة في شكلها ومقاماتها وتوزيعها الموسيقي . وهي نموذج كبير للمونولوج الذي لا يتكرر فيه أية ألحان ، (ولنسّمه « المونولوج المطلق » لأن اللحن فيه ينطلق من نقطة فلا يعود إليها) . يبدأ المونولوج بمقدمة كبيرة ثم غناء مرسل على قولها : « رَق الحبيب وواعدني يوم ، وكان له مدة غائب عني » . ثم يلي البيت الثاني مرسلًا ، ويُكرّر ولكن موقعاً في صدره ليعاود مرسلًا في العجز . ويدخل الإيقاع من جديد مع قولها « صُعب عليّ أنام » ، حتى آخر « المشهد » الأول : « قاعد جنبي » . ثم تتوالى « المشاهد » تفصل بين واحدتها والآخر لوازم موسيقية من الصنف الذي يمتاز به القصبجي ، ويتفوق بقوته وحسن سبكه : « من كتر سُوقي » ، ثم « طلع عليّ النهار » ، الذي توحى بدايته ببداية « مشهد » جديد فعلاً . ولعل الكلام زاد الحاجة إلى تصوير هذا الإيجاء . وفي هذا « المشهد » ، ينتهي الإيقاع عند قولها : « مظلوم في حبه

بحسبدي « ، ليبدأ إيقاعٌ مختلفٌ عند قولها : « هجرت كل خليل » . وفي لازمة المقطع الرابع توزيعٌ متطورٌ يؤدي تعبيراً أشبه بالتعبيرات السمفونية ، يسبق قولها : « ولما قرب ميعاد حبيبي » . ثم مشهدٌ خامسٌ لدى قولها : « لما خطر ده على فكري » ، حيث يظهر غناء أم كلثوم متطوراً للغاية ، يساعدها في ذلك لحنٌ يُطل على الأعماق الفكرية التي تجعل كثيراً من ألحان القصبجي ألحاناً صعبةً ، غير ميسورة الفهم للوهلة الأولى .

- إن كنت اسامح وانسى الأسىة (لأحمد رامي ، على غرامافون ، ١٩٢٨) .
المونولوج هذا هو أول أغنيةٍ ثبتت نوع المونولوج الذي طرقة ملحنون عديدون منذ ١٩١٥ ، في محاولاتٍ مختلفة . وشكله يتضمن عودةً إلى لحنٍ بعينه مراتٍ في السياق . ولذا سنصطلح على تسميته « بالمونولوج المقيد » ، لأن اللحن الذي ينطلق يعود إلى « محطات » ، يُشبهها الموسيقيون بالقناطر التي تقوم عليها « عقود » الأغنية . وتفصيل ذلك أن أغنية « إن كنت اسامح » تتكوّن من ثلاثة مقاطع ، وكل مقطع فيها يتكوّن من ثلاثة أبياتٍ زجلية . والبيت الثالث في المقطع الأول : « تقول لي أنسى » ، يتكرر لحنه مع البيت الثالث من المقطع الثاني : « يقول لي أنسى » ، ثم مع البيت الثالث من المقطع الثالث : « أوعي تحافيني » . ومقام هذه الأغنية « الماهور » لم يكن مطروقاً جداً قبل « إن كنت اسامح » ، ولحن القصبجي عليه فيما بعد أغنيتين أخريين : « فين العيون » (لرامي ، أوديون ، ١٩٣٤) ، و« ياما ناديت من أسايا » (لرامي ، أوديون ، ١٩٣٦) . وهو مقامٌ غريبٌ بعض الشيء عن الأذن العربية التي تعودت المقامات التقليدية ، كذلك يمتاز اللحن بنكهةٍ جديدة . ولعل هذين العنصرين أسهما مع الشكل الجديد في إحداث الزلزال الذي أحدثته الأغنية في جموع المستمعين العرب والمصريين على الخصوص آنذاك .

- ليه يا زمان (لرامي ، من فيلم « ودا » ، ١٩٣٥) ، مونولوج مطلقٌ ، يصح نموذجاً للمونولوج الوجداني التعبيري الحزين ، بلحنٍ على مقام الصبا يستغرق جزءاً كبيراً من الأغنية . وفي الأغنية عزفٌ على العود للقصبجي ، جميلٌ بغير إسهاب . وفي آخرها يعود اللحن إلى مقامه الأول : الكورد ، باقتدارٍ خطير .

- منيت شباي (لرامي ، من « نشيد الأمل » ، ١٩٣٧) ، مونولوج مطلق

أغنية على مقام الراست ، وهي من أجمل المونولوجات المطربة . ويشكل البيتان الأولان المشهد الأول فيها . ويتبدل المقام عند قولها : « ما شفت غير طيف الأحزان » . وفيها عزف عظيم على العود في أول لازمة بعد المطلع ، عند قولها على مقام العجم : « إيمتى يا ربي » ، وتلي ذلك لازمة شبه سمفونية تفتح الباب إلى « مشهد » آخر : « أشوف خيال الهنا » . ويمضي المونولوج إلى مزاج آخر عند قولها : « أبلغ مرادي » على مقام البياتي ، ثم يُمهّد للختام بمزاج حزين على مقام الحجاز ، لدى قولها : « يا رب تصدق أوهامي » ، لكن اللحن يتدرج في تسلسل مقامي معقد يبلغ إلى نغمة العجم غير الحزينة ، عند قولها : « يا رب حقق أحلامي » ، في ختام أوبرالي نموذجي للمونولوج .

ولعل من أعظم ما غنت أم كلثوم من المونولوجات التي لحنها لها القصبجي غير ما سلف ذكره ، « أيها الفلك على وشك الرحيل » (لأحمد رامي ، على أوديون) . و « فين العيون الي سبتني » (لرامي ، أوديون ، ١٩٣٤) ، و « يا لي رعت العهود » (لرامي ، أوديون ، ١٩٣٦) . ومن أشهر مونولوجات القصبجي لغير أم كلثوم : « يا طيور » التي غنتها أسمهان سنة ١٩٤١ على الأرجح ، من أزجال يوسف بدروس .

الطقطوقة المتطورة

لقد كان الشيخ زكريا أحمد أول من بدّل الحان الأغصان في الطقطوقة ، على نحو ما ستبين فيما بعد . غير أن محمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي ورياض السنباطي أضافوا كلّ تطويراً من عنده على الطقطوقة التي طوّرها زكريا . فابتكر القصبجي في أغنيتين شهيرتين نمطاً آخر من الطقطوقة دمج فيه المذهب أو جزءاً منه بآخر الغصن ، فلم يعد المذهب مستقلاً ، ثم بدّل لازمة كل غصن لتناسب كل لازمة مقام الغصن الذي يليها :

- إنت فاكراني (لرامي ، أوديون ، ١٩٣١) ، ومطلعها : « إنت فاكراني ولا ناسياني ، يا لي ظالماني يا لي هاجراني » . والأغصان الأربعة :

- الحنين فاض بي

- إمتى يتمتع بالوصال قلبي

- طال عليّ الليل أشتكى

- إرحمني قلبي واسألني عني ،

تنتهي جميعاً بقولها « يا ليلي ظالماني يا ليلي هاجراني » ، الذي يكرر ختام لحن المطلع .

- له نلاوعيني (لرامي ، أوديون ، ١٩٣٢) ، وشكلها مشابهة تماماً لشكل « إنت فاكرائي » ، إذ يتكرر في آخر كل غصن ختام المطلع : « إيه جرى بينك في الهوى وبيني » .

- فرق ما بينا (أسمهان ، تأليف علي شكري) ، في هذه الطقطوقة لم يكتب القصبي بتبديل ألحان الأغصان ، أو بدمج آخر المطلع بآخر كل غصن ، فيها يشبه المذهب غير المستقل ، بل جعل أواخر الأغصان على لحن واحد ، أو يكاد أن يكون واحداً :

- تعال شوف يا حبيب الروح ده العمر كله بعدك هوان
- إمتى بعود لي عهد الوداد ده العمر كله بعدك هوان
- وأفرح بقربك وانسى الأسى ده العمر كله بعدك هوان

- بتبص لي كده ليه (لرامي ، من فيلم « غادة الكاميليا » ، ١٩٤١) ، من أجمل أغنيات ليلي مراد في الأفلام . وهي من حيث الشكل أشبه ما تكون بالسابقة ، إذ تنتهي الأغصان الثلاثة الأولى بأبيات مختلفة لحنها واحد :

- ولأ شفت الحب نايم جره قلبي
- إنت شفت الورد فتح عالغصون
- إنت عايزني أواسي لك جراحك

ويختتم كل غصن بخاتمة المطلع : « ما تقول لي قصدك إيه ، بتبص لي كده ليه » .
أما الغصن الرابع فإيقاعه ولحنه يختلفان تمام الاختلاف عما سبق . وينتهي الغصن بإعادة مطلع الأغنية كله .

- إمتى حتعرف (أسمهان ، تأليف مأمون الشناوي ، من « غرام وانتقام »
(١٩٤٤) . أغنية قلما نجد نظيراً لها في جملها . أغصانها مختلفة الألحان ، لكن الأغصان
تنتهي بالكلمات ذاتها واللحن ذاته : « يا ليلي غرامك في خيالي » ، ثم « إمتى
حتعرف » .

- أنا قلبي دليلي (ليلي مراد ، تأليف أبو السعود الإبياري ، من « قلبي دليلي » ،
(١٩٤٧) . أغنية فريدة في مزاجها ولحنها الجميل أيضاً . فيها غصنان طويلان جداً إذا
قورنا بأغصان الطقطوقة التقليدية . وفيهما تطوير داخلي معقد للحن :
- حبوي معايا ...
- الدنيا دي جنية ...

والغصنان ينتهيان إلى الكلام نفسه واللحن نفسه : « شافاه في خيالي » ، ثم
يتكرر المذهب : « أنا قلبي دليلي » .

لكن الأغنيات الأربع الأخيرة تنفرد عن الأوليين بعنصر مهم ابتدعه القصبجي ،
في هذا الشكل من « الطقطوقة » ، وهو اللازمة الموسيقية القوية السبك ، التي تتكرر بين
جميع الأغصان ، مشكلة العمود الفقري لبيكل الأغنية . وتتميز اللوازم في هذا الشكل
من الأغنيات بأنها ربما تكون العنصر الأهم في شكل الأغنية . ولا يفوتنا أن نلاحظ أن
لازمة الغصن الثالث في أغنية « فرق ما بينا » ، إيقاعه ثلاثة على أربعة ، ليمهد
للغصن : « يا ريت فؤادك » ، وإيقاعه هو الآخر ثلاثة على أربعة . كذلك يلاحظ أن
اللازمة التي تسبق الغصن الرابع في أغنية « بتص لي كده ليه » ، تنتهي إلى نقر
الإيقاع ، فلا تتكرر نهاية لازمة الأغصان الثلاثة الأولى ، التي تُعَدُّ بداياتها تطويراً لحنياً
بعضها للبعض . أما الغصن الرابع الذي يختلف كلامه كثيراً ، فيختلف لحنه كثيراً
أيضاً ، ولذا جعلت لازمته اللحنية على حدة .

لقد كانت أغنيات القصبجي هذه ، وبخاصة في الأفلام السينمائية ، من أجل ما
لحن ، ومن أهم النماذج التي نسج على منوالها تلاميذ القصبجي ، بل أقرانه . وكانت
للمطربات اللبنانيات اللواتي توافدن على عاصمة الفن العربي القاهرة ، حصّة وافرة .
فغنت له سعاد محمد إحدى عشرة أغنية ، أشهرها اثنتان من تأليف بيرم التونسي في فيلم

« فتاة من فلسطين » (١٩٤٨) . وغنت له نور الهدى ، التي قال فيها إنها من أكثر المطربات إحساساً باللحن وأمانة في أدائه ، إحدى عشرة أغنية أيضاً ، أشهرها « قبدوا الشموع واسقوا الشربات » (فيلم « مجد ودموع » ، ١٩٤٥) ، « يا لي تحب الفل » (من « قبلني يا أبي » ، ١٩٤٧) ، وخمس أغنيات ألفها بيرم التونسي في فيلم « برلنتي » (١٩٤٣) . وغنت له صباح ثلاث أغنيات في فيلمي « أول الشهر » ، « أنا وابن عمي » (١٩٤٥) ، ولور دكاش قصيدة : « طائر بالليل » (١٦) .

القصبجي والعود

لم يكن الشيخ علي القصبجي يُعطي ولده محمداً وهو صغير ، ما يكفي من المال لشراء عود . « فلجأ إلى نجار الحى ليتبرع له بقطعة من الخشب طولها ١٦ سنتمراً ، ذات رقبة تشبه إلى حد ما رقبة العود ، وثبت عليها « رزتين » خلعهما من « تحتة » المدرسة (اللوح) . وكان كلما انقطع وتر من عود والده تلقفه وشده على قطعة الخشب » (١٧) .

ويُعدّ القصبجي في رأي المتخصصين سيّد عازفي العود في القرن العشرين ، برغم أن ثمة أسماء متداولة على مقربة من هذه المكانة ، تذكر منها رياض السنباطي ، ومحمد عبد الوهاب ، وفريد الأطرش وأستاذه اللبناني فريد غصن والعراقي جميل بشير . وإذا كانت تسجيلات عزف القصبجي على العود المنفرد شبه نادرة عند عامة المستمعين ، فإن في إمكان المستمع أن يطمئن ، إلى أن العود الذي يستمع إليه في جميع أغنيات أم كلثوم حتى « الأطلال » هو عود القصبجي . فلما مات سنة ١٩٦٦ امتنعت كوكب الشرق عن إعطاء مكانته لأحد خلفها على المسرح . فظلت فرقتها بلا عود ، حتى اضطرت إلى ضم عبد الفتاح صبري ، العواد المجيد ، إلى فرقتها سنة ١٩٧٠ ، لأن مقدمة أغنية « إسأل روحك » التي لحنها لها محمد الموجي ، تضمنت انفراداً بالعود ، يذكره المستمعون .

وللعزف على العود مؤهلات ثلاثة على الأخص : المقدرة التقنية ، والإحساس

(١٦) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ١٦٠ وما بعد .

(١٧) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ١٤ .

الوجداني ، والخيال التأليفي في التقاسيم . ولكل من العوادين الكبار الذين ذكرنا ميزة على غيره في أحدها . فالسنباطي مقدرة التقنية ممتازة وإحساسه مرهف للغاية ، أما خياله في التقاسيم فتقليدي . وهذا يجعله أثيراً لدى كثير من المستمعين الهواة ذوي الميول المحافظة . ويمتاز عليه عبد الوهاب بأن خياله التأليفي في التقاسيم ، أي قدرته على التنوع والانتقال من مزاج إلى مزاج ، وتحكمه بالسكك المقامية ، أخصب ، وإن كان البعض يرى أن المقدرة التقنية عند السنباطي أكبر . ولا منازعة في عظمة إحساس عبد الوهاب ، وبراعته في استخدام العفق (باليد اليسرى) . ويُعدّ فريد غصن سيّداً كبيراً في المقدرة التقنية . وهو الذي نقل إلى العود الكثير من أساليب العزف الغربية التي يتقنها أيضاً عازف العود العراقي منير بشير . وقد تعلّم على فريد غصن ، سميه فريد الأطرش الشهير في العود ، الذي يؤخذ عليه في عُرف البعض ، أنه استعراضي في عزفه ويقسو على العود . ولا ريب في أمرين : أن فريد الأطرش مقتدر جداً على العود ، وأن خياله في التقاسيم ليس خصباً ، إذ تكاد في كل مرة تتوقع السكك المقامية التي يسلكها سلفاً . وأما جميل بشير فيكتنّز في خياله الموسيقي الكثير من روح المدرسة التركية في العفق باليد اليسرى ، وهذا أمر كان من عناصر عزف القصبجي على العود ، الذي جمع أيضاً جميع مؤهلات من ذكرنا في غاية مداها . ويُذكر إذ يُذكر ، نقرنا العود الخطيرتان ، في مطلع تقاسيمه على العود ، في مقطع « حكيت لك عن سبب نوحى » في أغنية « يا ظالمى » (في تسجيل قاعة الأونسكو في بيروت ، سنة ١٩٥٥) وفيها خلاصة مقدرة القصبجي التقنية وإحساسه الكبير في التعامل مع هذه الآلة الراقية . وهو يحظى في الإجمال ، باعتراف المتخصصين بتقدمه في العود ، وبأنه الأستاذ فيه ، فلم يتعلم عليه المشاهير فقط ، بل عازفون مغمورون أيضاً ، مثل رفيق النحاس ، الذي أدهش كثيراً من الناس بخاصة في دمشق وبيروت والكويت ، دون أن يحظى بأية شهرة لرفضه الاحتراف . ويمتاز نحاس بتقنية كاملة وإحساس كامل ، وخيال مطلق . وهو فوق هذا يجمع استحياءات من القصبجي والسنباطي وعبد الوهاب معاً ، ويعزفها على عود ورثه بحق عن القصبجي .

كانت للقصبجي مجموعة كبيرة من الأعواد في بيته ، لا لحبه التحف فقط ، بل لأنه كان باحثاً نظرياً وعملياً في الموسيقى أيضاً . وأخذ هذا العلم عن والده وصديق

والده الملحن والعالم الموسيقي كامل الخلعي ، الذي علّمه كذلك الموشحات . فلم يكن غريباً أن تكون للقصبي آراء في صناعة العود ، إذ ينصح ألا يزيد طول وتره على ستين سنتماً . واستدعاه معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية في القاهرة مراراً للاستماع إلى آرائه في المقامات العربية وعلاقة بعضها ببعض ، وأقرت هذه الآراء واستبعد ما يخالفها . كذلك سُجلت في اللقاء الثاني والأخير بين القصبي وسيد درويش سنة ١٩٢١ ، مناقشة نظرية في المقامات ، اقتنع فيها سيد درويش برأي زميله العظيم^(١٨) .

« أنا اللي أستاهل » لمن ؟

منذ سنوات جرت محاولة « لنشل » بعض ألحان القصبي بعد مماته ، ونسبتها إلى غيره . فنشرت إحدى المجلات اللبنانية سنة ١٩٦٨ (وكان قد مضى عامان على وفاته) مذكرات لعميد المسرح العربي المرحوم يوسف وهبي ، الذي كان قد بلغ من العمر عتياً ، فأخذ منه العجز كل مأخذ ، ووهنت قواه جميعاً ، فبدا له أنه ملحن « أنا اللي أستاهل » ، آخر ألحان القصبي لأسمهان في فيلم « غرام وانتقام » (١٩٤٤) . وتولى يوسف وهبي بطولة هذا الفيلم وإخراجه . واضطر منتج الفيلم إلى تبديل خاتمة القصة عندما ماتت أسمهان غرقاً قبل تصوير المشاهد الأخيرة . ولم يتوقف الاستغلال الصحافي لضعف يوسف وهبي في قواه ، عند هذا المدى . فأجرت معه مجلة لبنانية تصدر في باريس قبيل وفاته حديثاً قال فيه إن جميع أغنيات « غرام وانتقام » من تلحينه ، وليست من تلحين . . . سيد درويش . ولم تفتن الصحيفة إلى أن الفنان العظيم أخذ يشكو تشوشاً في فكره بلغ مداه ، حتى خلط القصبي بسيد درويش ، ولم تلاحظ أن من يخلط هذا الخلط لا يركن إلى تصريحاته في هذه السن المتقدمة ، بل نشرت الحديث على علاته ، ولم تنبه إلى أن الشيخ سيد مات سنة ١٩٢٣ ، وأن أسمهان مثلت « غرام وانتقام » سنة ١٩٤٤ ، وأن ادعاءات يوسف وهبي إنما هي بفعل تقدم السن يستحق أن يحظى باحترام أكبر لدى الصحافيين ، فتؤثر التضحية « بالسبق الصحافي » على نزعة الإثارة ، المقترنة بالجهل . وأثبت الفنان سليم سحاب في تحليل له^(١٩) بما لا يدع مجالاً

(١٨) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٥٠ و ٥١ و ٦١ و ٩٣ و ٩٤ .

(١٩) في صحيفة « السفير » ، ١١ تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٧٩ ، بيروت .

للك ، مثلما يُثبت خبير البصمات الجنائي ، أن أغنية « أنا اللي أستاذ » مطابقة تماماً في تركيبها وسبكها المقامية وتعقيدها اللحني ، لأغنية « أسقنيها » التي لم يشكك أحد في نسبتها إلى القصبجي . وتساءل عن سبب كتم يوسف وهبي ادعاءه إلى ما بعد وفاة القصبجي ، وبعد ظهور الأغنية بردح يمتد أربعاً وعشرين سنة . وأضاف أن هذا الأمر يُفقد الادعاء جزءاً أساسياً من احتمال تصديق الناس ، ويقضي تحليل الأغنية على الجزء المتبقي من هذا الاحتمال . فبلا ندحة ارتياب في أن القصبجي هو ملحن « أنا اللي أستاذ » الجميلة والمعقدة في صياغتها ، إلى الحد الذي يقطع بعجز ملحن هاوٍ عن إتيان مثلها .

إن هذا الفنان الكبير المتواضع الذي كان يقول ، وهو سيد العود ، إنه يخشى أن ينشر العود وهو في حضنه ، أستاذ في تعليم الفنانين أن يرهبوا الفن ويحترموا المستمع أيضاً . فيقول فيه أحمد الحفناوي ، عازف الكمان الحساس : « لقد أشعرتي تواضعه برهبة أمام العزف ، تلك المهمة الجديّة الخطيرة » .

وقال محمد فوزي الملحن الممتاز في أغنية « أنا قلبي دليلي » : « هذا ليس لحناً من سنة ١٩٤٧ ، إنه لحنٌ من سنة ٢٠٠٠ » . وها هي السنوات تناقض قول محمد فوزي . فنحن على مشارف سنة ٢٠٠٠ ، ولسنا نرى أن مستوى فن الموسيقى العربية الآن يقارب مشارف مستوى « قلبي دليلي » .

1. The first part of the paper is devoted to a general discussion of the problem of the existence of solutions of the system of equations (1) under the conditions (2). It is shown that the system (1) has a solution if and only if the conditions (2) are satisfied. The proof is given in the form of a theorem.

2. In the second part of the paper, the problem of the uniqueness of the solution of the system (1) is considered. It is shown that the system (1) has a unique solution if and only if the conditions (2) are satisfied. The proof is given in the form of a theorem.

3. In the third part of the paper, the problem of the stability of the solution of the system (1) is considered. It is shown that the system (1) has a stable solution if and only if the conditions (2) are satisfied. The proof is given in the form of a theorem.

4. In the fourth part of the paper, the problem of the asymptotic stability of the solution of the system (1) is considered. It is shown that the system (1) has an asymptotically stable solution if and only if the conditions (2) are satisfied. The proof is given in the form of a theorem.

5. In the fifth part of the paper, the problem of the boundedness of the solution of the system (1) is considered. It is shown that the system (1) has a bounded solution if and only if the conditions (2) are satisfied. The proof is given in the form of a theorem.

6. In the sixth part of the paper, the problem of the periodicity of the solution of the system (1) is considered. It is shown that the system (1) has a periodic solution if and only if the conditions (2) are satisfied. The proof is given in the form of a theorem.

7. In the seventh part of the paper, the problem of the ergodicity of the solution of the system (1) is considered. It is shown that the system (1) has an ergodic solution if and only if the conditions (2) are satisfied. The proof is given in the form of a theorem.

8. In the eighth part of the paper, the problem of the mixing of the solution of the system (1) is considered. It is shown that the system (1) has a mixing solution if and only if the conditions (2) are satisfied. The proof is given in the form of a theorem.

9. In the ninth part of the paper, the problem of the entropy of the solution of the system (1) is considered. It is shown that the system (1) has a solution with finite entropy if and only if the conditions (2) are satisfied. The proof is given in the form of a theorem.

10. In the tenth part of the paper, the problem of the information of the solution of the system (1) is considered. It is shown that the system (1) has a solution with finite information if and only if the conditions (2) are satisfied. The proof is given in the form of a theorem.

زكريّا أحمد

... رفيق آخر للشيخ سيّد درويش .

كان الشيخ زكريّا أحمد أشد كبار الموسيقيين العرب تعصباً لعروبة موسيقاه ، وأوضحهم في انتمائه المصري الأصل . ويكاد المرء يتنبأ له بذلك . فأبوه أحمد صقر ، من قبيلة مرزبان العربية المقيمة في جوار الفيوم ، مهد الحضارة المصرية . ولذا ربما اجتمعت له العراقتان معاً .

حلم أحمد صقر وهو فتى ، بالسيدة زينب . فارتأى ذووه أن الحلم استدعاء ، فأرسلوه إلى القاهرة ليتعلم في الأزهر الشريف . فسكن في حي سيدنا الحسين ، وأخذ يرتاد المربع كلها ، فاستمع إلى عبده الحامولي وساكنة وألظ ومحمد عثمان والشلشلموني وعبد الرحيم المسلوب والشيخ يوسف المنيلوي . وحارب مع أحمد عرابي جندياً ، وعمل في الأزهر . وكان الناس حزبان ، فحزب مع الحامولي الذي كان يؤذن في سيدنا الحسين ، وحزب مع الشيخ أحمد ندا وكان يؤذن في السيدة زينب . كان أحمد صقر من أنصار الحامولي . وتزوج أحمد من فتاة من أسرة تركية ، أنجبت له بنات ، فيما الذكور منها كانوا يموتون في أسبوعهم الأول . وأخذت فاطمة وزوجها أحمد يسميان أطفالهما الذكور على أسماء الأنبياء والخلفاء الراشدين ، حتى رزقوا بزكريّا ، بعد واحد وعشرين طفلاً ماتوا .

كان أحمد يحب الطرب ويغني . أما فاطمة زوجته فكانت تتغنى بالغناء التركي . وفي كنفهما وُلد زكريا في السادس من كانون الثاني يناير/ ١٨٩٦ ، وكانت الأشهر الأولى من عمره أشهر شك وترقب ، خشية أن يموت مثل إخوته . لكنه عاش .

وأرسله أبوه إلى كُتّاب الشيخ « نكلة » قرب منزله ، واستأذن له في ترك الكُتّاب كلما حان وقت الرضاعة ، وكان في الرابعة من العمر . كان والده شديد الوله به ، ويخشى فقدانه . وكان الولد نبهاً سريع الحفظ ، لكنه كان شقياً أيضاً . وقد طُرد من الكُتّاب حين عضّ الشيخ منصور الذي كان « ينفض له فروته » ، أي يضربه . فانتقل إلى الأزهر حيث أمضى سبع سنوات ، لم يبدل في أثنائها شيئاً من طباعه . فكان يقلّب دبابيس عمدته ، حتى إذا ضربه الشيخ على العمامة ، دميت كفه . وفي سنّ الثالثة عشرة طُرد من الأزهر ، لأنه ضرب الشيخ ، فأخذ يميل إلى حضور الموالد والأذكار في السُرادات ، لسماع كبار الشيوخ والمقرئين والمطربين . وكان يشتري كتب الغناء ويغلفها بغلافات الكتب الجادة ، مثل ألفية بن مالك وما شاكلها .

أدخله والده بعد الأزهر مدرسة ماهر باشا في حي القلعة ، فطُرد في أول يوم . لأنه لم يكف عن الغناء ، لا في الفصل ولا في الفُسحة . وقال فيه الناظر إنه مجنون بالغناء . وتكرر طرده وضربه ، لكنه لم يقلع ، إذ كان التلاميذ ، بل المدرسون يطربون لغنائه ويستزيدون . ثم انتقل إلى مدرسة الحيايي يوسف ، ثم مدرسة خليل أغا . وظل على حاله . فكان ينفق كل ماله في سماع أسطوانات حاملي « الفونوغراف » الجوالين : أنا الغرام انت ، وفي البعد ياما ، وجدّدي يا نفس حظك . . . وغيرها .

وأخذت حياة الشيخ زكريا في مراهقته تتحول إلى التشرد ، فخلع الجبة والقفطان ، واختصم خصاماً شديداً مع والده ، فهرب إلى أقاربه في أحيان ، وإلى طنطا في أحيان ، يبيت في كل ليلة في مكان ، حتى لا يعثر والده به . لكن أحمد التقى ولده زكريا صدفةً في الشارع ، فراح يقبله . وخشي زكريا شرك الخديعة ، فهرب من والده في الزحمة ، حتى دهسته سيارة وهو هارب ، فلم يُفق إلا في بيت ذويه . وفي البيت عاود مقاولته والده فيها يُريد أن يفعل . فطلب ألا يدخل مدرسة وأن يعمل مقرئاً ، فرفض والده بعناد ، وطُرد أمه لعطفها على ولدها . وماتت الأم مطرودة ، وتزوج الأب

بغيرها ، فحوّلت زوجة الأب البيت جحيماً ، فشن أحمد حرباً عواناً على ولده ، وحظر على الأقارب مساعدته إطلاقاً .

غير أن الوساطات أقنعت الشيخ أحمد أخيراً بأن مهنة المقرئ مهنة وقارٍ فاقنتع ، عندئذ أخذ زكريا يغشى المجتمعات والمنتديات في مرحلة انتصار الحركة الوطنية قبل الحرب الكونية الأولى ، وهي مرحلة أخذت تظهر فيها حركة التمثيل ونهضة المسرح الغنائي^(١) .

وكان في القاهرة أثرياء يرعون الثقافة ، فيعقدون في بيوتهم ندوات للفنانين ، فيما كانت تُعقد في بيوت أخرى ندوات للأدباء . وكانت ندوة صالح باشا ثابت تضم عبد الحى حلمي والشيخ يوسف المنيلوي والمطرب أحمد صابر ومحمد سالم العجوز والشيخ المسلوب والشيخ أبو العلا محمد . في هذه الندوات نشأ زكريا أحمد^(٢) .

وعهد أبوه إلى الشيخ درويش الحريري في تعليمه وتحفيظه القرآن الكريم . وظل زكريا في صحبة الشيخ درويش عشر سنوات . ويقول الشيخ سيّد مكايي « إن أهم مشايخ الموسيقى إطلاقاً هو الشيخ درويش الحريري وليس في مصر ملحن مصري كبير لم يتعلم على يده أو يستفد بترائه ، من محمد عبد الوهاب إلى أصغر ملحن . حتى أن الشيخ زكريا أحمد ، حتى يهضم علم هذا الرجل . . . تزوج ابنته »^(٣) .

وقد تزوج الشيخ زكريا حقاً في ٢٠ آب (أغسطس) سنة ١٩١٩ . لكن زوجته كانت شقيقة زوجة الشيخ درويش ، لا ابنته^(٤) . وحثه درويش الحريري على الغناء في بطانة الشيخ سيّد محمود خادم السيرة النبوية ، لكنه لم يلزمها غير أشهر ، وعاد إلى فرقة الحريري ، الذي أجازته في حضور الحفلات وإحياء المآتم والأذكار والاعتماد على

(١) صيري أبو المجد : « زكريا أحمد » ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، (من غير تاريخ) ، ص ٤٧ وما بعد ، ٦٣ وما بعد ، ٧٨ وما بعد .

(٢) د. نعمات أحمد فؤاد : « أم كلثوم وعصر من الفن » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ . ص ١٢٦ .

(٣) مجلة المصور العدد ٣٢١٦ ، ٣ أيار/مايو ١٩٨٦ ، القاهرة .

(٤) أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ١٢١ و ١٣٥ . ونميل إلى قبول قول أبو المجد ، لأنه استند إلى يوميات زكريا أحمد نفسه .

النفس . ثم ألحقه عديله ببطانة الشيخ علي محمود ، فعلمه هذا الأذان فجراً ، وكان يؤدّي كل يوم على نغمة . وكان علي محمود تلميذاً على عبد الرحيم المسلوب وعثمان الموصلي عالم الموشحات التركية والشامية . فتعلم منه زكريا الأذان والتجويد والسيرة والتواشيح . وطُبع زكريا بمعلميه في تلحينه وأسلوب غنائه ، على نحو ما سيتبين لاحقاً . ولحن لبطانة الشيخ علي محمود ، التي كانت من أشهر البطانات ، فأخذ هو يشتهر بدوره .

وقبها بعد التحق بفرقة الشيخ اسماعيل سكر للقراءة والإنشاد ، فعظم صيته في القاهرة والأقاليم ، حتى استدعاه السلطان محمد رشاد إلى الأستانة لإحياء إحدى الحفلات العظيمة ، وأنعم عليه بالنياشين . وبذا كان اسماعيل سكر أستاذه الثاني بعد نسيه الحريري .

وبدأ زكريا يطوف في الأرياف يسمع الناس ويستمع إليهم . وأخذ يكثر من تراث الفلاحين ، ويضم حصاده إلى حصيلة عشرة المتدييات في القاهرة . فإذا طاف في الصعيد مرة ، عاد إلى القاهرة ليسهر عند مصطفى بك رضا ، حيث كان يلتقي حسن أنور والسيد كامل والشيخ أبو العلا . وإذا ساقته جولة أخرى إلى الإسكندرية عاد إلى القاهرة ليسمر مع سلامة حجازي ومحمد سالم واسماعيل سكر والميناوي .

وقد أخذ مع الوقت يُعرض عن الغناء الديني ، ويُقبل على الطرب والموسيقى ، حتى يشد الشيخ درويش الحريري من تحفيظه القرآن ، فحفظه آيات معلومة تناسب احتفالات بعينها . كانت رغبته تدفعه في اتجاه آخر ، حتى سعى إلى محمد القصبجي ليتعلم ضرب العود عليه^(٥) .

علاقته بسيد درويش

في هذه المرحلة التقى الشيخ زكريا ، وهو لما يزل في العشرين أو على مقربة منها ، بشخصين أثرا في حياته أثراً لا يمحي : الشيخ سيد درويش وأم كلثوم ، الفتاة المغمورة التي أخذ البعض يتنبأ لها بالنبوغ .

(٥) أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ٩٤ وما بعد .

التقاء زكريا في الثاني من حزيران/يونيو ١٩١٩ ، قابلته وسمعها إذ جاءت إليه وهو في السنبلاوين ، بالقرب من قريتها طماي الزهايرة ، فغنت له مع أخيها خالد وزارها في طماي في العاشر من الشهر نفسه . ولا يعجبني أحد لدقة التواريخ . فالشيخ زكريا سجل يومياته طول حياته منذ سنة ١٩١٦ ، بعد حادثة كاد أن يُدان فيها لعجزه عن إثبات مكان وجوده وقت حدوثها . لم يكن تسجيل يومياته إيماناً مبكراً بمكانته المقبلة ، لكنه في أية حال ، أمد المؤرخين للفن بأكمل سجل وأدق تحقيق للواقعات التي رافقت زكريا وعصره . ففي يومياته أن محمد عبد الوهاب زاره في الثاني من كانون الثاني (يناير) ١٩١٨ . وفي يومياته أنه ذهب سنة ١٩١٩ إلى السنبلاوين وطماي الزهايرة لإحياء ليالي رمضان هناك . وشهر رمضان سنة ١٩١٩ وفق مطابقة التأريخين الهجري والميلادي ، يبدأ بالتاسع عشر من أيار/مايو ، وينتهي بالسابع عشر من حزيران/يونيو . وهذا لا يؤكد قول الشيخ زكريا إنه قابل أم كلثوم هناك آنئذ وحسب ، بل يوحي الثقة تماماً بيومياته أيضاً .

وقد أهدى إليها موشحاً وطفطوقة ، وهو عند بيت أبيها في طماي الزهايرة ، ودعاها إلى القاهرة ، فجمعتهم سهرة ضمت كذلك محمد القصبجي وأحمد صبري النجريدي والشيخ أبو العلا الذي كانت أم كلثوم تعرفه من قبل . وكانت السهرة سبباً لعقد اتفاق بين الفتاة الصغيرة وعلي الكسار ، لتغني بين فصول رواياته أغنيات أبو العلا والدكتور النجريدي والقصبجي^(٦) . ويقول زكريا : « ومنذ تلك الليلة وأنا أصم لا أسمع إلا صوتها ، أبكم لا أتحدث إلا باسمها . فقد أصبحت مفتوناً بها ، لأنني أحببتها حب الفنان للحن الخالد ، تمني العثور عليه دهرأ طويلاً . وظل يردد بعد اختصامه معها : « أم كلثوم لها عندي وزّة (أكلها عندها في طماي الزهايرة) ولي عندها أربعون ألف جنيه » (هي المبلغ الذي طالبها به في خصامهما القضائي الذي سنأتي على ذكره فيما بعد)^(٧) .

أما سيد درويش فالتقاء الشيخ زكريا وهو في العشرين تماماً ، في الثالث من كانون

(٦) أبو المجد : المرجع السابق ، ص ١٢١ وما بعد ، و ٢٣٤ وما بعد .

(٧) نعمات فؤاد ، المرجع السابق ، ص ١١٠ .

الثاني/يناير سنة ١٩١٦ ، قصد إليه في الإسكندرية واستمع إليه يغني ، فأخذ بموسيقاه ، وكان الشيخ سيد آنذاك في الرابعة والعشرين . وفي اليوم التالي ، اشترى زكريا تذكري سفر بالقطار إلى القاهرة ، واحدة له والثانية للشيخ سيد . لكن سيد غضب لكرامته في مسرح محمد عمر لأنهم أعطوه خمسة عشر جنيهاً ذهباً أجر الليلة ، حين كان صالح عبد الحى يتقاضى مائة جنية ، فعاد إلى الإسكندرية ليغني في مقهى الشعبي بخمسة وسبعين قرشاً الليلة^(٨) .

زكريا أحمد أعاده إلى القاهرة . وتكررت لقاءات الفنانين الشابين : في شباط/فبراير ١٩١٦ ، ثم في ٣١ آب/أغسطس ١٩١٨ . وتضاعفت لقاءاتهما في سنة ١٩٢١ . بل يذكر الشيخ يونس القاضي ، في مجلة « المسرح » سنة ١٩٢٦ ، أن زكريا عمل في فرقة الشيخ سيد ، الذي كان يعلم حفظ زميله لموشحات درويش الحريري . وقد طلب منه أن يحل مكانه في مسرحية « البروكة » ، في دور زغبلة ، ريثما يتعافى من الجراحة الطبية التي أجريت له . إلا أن محمد عبد الوهاب هو الذي حل محل الشيخ سيد في تلك المسرحية^(٩) .

كان زكريا أشد الناس إعجاباً بالشيخ سيد ، حسبما قال أبو المجد^(١٠) . وقد فهم فنه وحفظ كل أعماله وتأثر بتلحينه الروايات المسرحية والغنائية تأثراً واضحاً ، فلما مات سيد ، ورث منه زكريا زعامة المسرح الغنائي ، والقدرة على التعبير التمثيلي في الموسيقى ، وغزارة الألفان . بل ورث منه صداقة العمر مع بيرم التونسي ، الذي كان مع سيد ثنائياً لا ينفصم ، فكأن مع زكريا ثنائياً جديداً ، فعملوا معاً ، وعاشوا معاً ، ثم ماتا معاً فيما لا يتعدى أربعين يوماً . وكان زكريا صادقاً في عاطفته مثل سيد ، عنيفاً في عداوته مثل سيد . ولذا كان متوقعاً أن تتعرض صداقاته ، وأن يتهمه خصومه بنهب تراث الشيخ سيد . فشن عليه يونس القاضي ، كاتب كلمات الكثير من أغانيه حتتظ ، حملة شرسة في مجلة « المسرح » ، اشترك فيها محمد البحر ابن سيد درويش ، وكان وقتذاك في السابعة عشرة من العمر ، واتهمه « بسرقة » ألفان والده وعلى الخصوص :

(٨) أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ١٩٤ وما بعد .

(٩) أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ١١٧ وما بعد .

(١٠) أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ١٦٧ .

- في أغنية فتحية أحمد « البرنيطة » لحن جملة : آدي وقت البرنيطة ، من لحن جملة : شوف بختك في مراتك ، في أغنية الشيطان .
- لحن طقطوقة : إرخي الستارة اللي في ربحنا ، من أغنية : ألفين حمد الله .
- لحن أغنية : تركي أفندي ، من لحن أغنية : مصطفىاكي بزياداكلي .

ولا بد من ملاحظة أمور في هذه الحملة . فالقاضي بدا هو الموحى بها ، لأنه كان أكبر أصحاب الحملة سناً ، وكان على علاقة عمل وثيقة بالشيخ زكريا ، فانقلب عليه لسبب لا نعرفه . كذلك لا بد من أن نلاحظ أن محمد البحر أبدى غير مريضة على ألحان والده ، لازمته العمر ، وجعلته يحول دون عمل الموسيقيين في إحياء تراث والده ، حتى الخامس عشر من أيلول/سبتمبر ١٩٧٣ ، ذكرى مرور خمسين سنة على وفاته . وكانت هذه الذكرى ، وفقاً للقانون المصري آنذاك ، الموعد الفاصل الذي سقطت عنده حقوق الورثة ، وأضحى معه ميراث سيد درويش إراثاً عاماً لا يحتكره إنسان . وقد أسهم محمد البحر بغيرته ، مع أخصام والده ، في التعطيم على فن سيد درويش زمناً طويلاً ، قبل أن تعيد ثورة ١٩٥٢ إلقاء الضوء عليه .

وقد زاد الشبهة في أن الحملة على زكريا مرتبة ، نشر صورة له مع إحدى المطربات ، وتسريب الصورة إلى زوجته ، وما شابه هذه الأساليب التي لم تفلح في تخريب بيته . ذلك أن زوجة زكريا كانت امرأة حكيمة ، وكان هو زوجاً مثالياً على ما قال جميع عارفه ، الذين أجمعوا على كرمه وشهامته . واستطاع زكريا أن يجتاز العاصفة الخطرة ، إذ التزم جانبه واحد من أخلص أحماء الشيخ سيد ، هو الشاعر والمسرحي بديع خيرى ، فتولى ، وهو العارف الخبير بالحن سيد درويش ، كتابة مقالات في مجلة « ألف صنف » ترد على حملة القاضي ومحمد البحر والآخرين .

وقد تحدى الشيخ زكريا متهميه أن ينشروا تدوين الألحان المسروقة ، والألحان التي سُرقت منها ، للمقارنة . فأحجم خصومه . لكن التحدي الحقيقي الذي كتب النصر للشيخ زكريا في الواقع ، هو ذلك الفيض المذهل من الألحان ، فاضت به قريحة الفنان الشاب في عدد يكاد لا يحصى من المسرحيات الغنائية^(١١) .

(١١) أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ٢٠٨ ، وما بعد .

المسرح الغنائي

لم يُخض زكريا غمار المسرح الغنائي قبل موت سيد درويش إلا مرة فقط ، كان ذلك سنة ١٩١٦ ، حين اجتمع طلاب يهوون التمثيل منهم حسين رياض وحسن فايق ، فشكّلوا فرقة ، ودعوا زكريا إلى تلحين روايتهم : فقراء نيويورك . فلحنها مجّاناً ثم انقطع عن هذا الصنف من التلحين حتى عاد إليه سنة ١٩٢٤ . -

ويقول ميشال خياط ، الفنان اللبناني المخضرم الذي أمضى سنوات في مصر ، إن الشيخ زكريا كان يعمل سنة ١٩٢٧ مع علي الكسار على مسرح الماجستيك على الخصوص ، فيما كان خياط يلحن ويمثّل لفرقة أمين عطا الله . ويضيف : « لم نشترك معاً في أي عمل ، لكن الصداقة جمعتنا » .

وقد أمكن إحصاء ثلاث وخمسين مسرحية غنائية لحنها زكريا ، وتراوح عدد ألحانه في كلّ منها ، من ثمانية ألحان إلى اثني عشر لحناً ، إلا « دولة الحظ » فكان له فيها سبعة ألحان . وبلغ عدد أغنياته المسرحية خمسمائة وثمانين لحناً ، حظي كثير منها بشهرة واسعة ، قلّما يذكرها النقاد الصحفيون ، في هذا العصر الذي يتسم بالنسيان أو التناسي المتعمّد . وفيما يلي إحصاء لكل مسرحيات زكريا الغنائية ، مع ما أمكن جمعه من معلومات في شأنها ، من مراجع ثلاثة على الخصوص هي : برنامج « ألحان زمان » الذي يعدّه المؤرخ الموسيقي محمود كامل وتذيعه إذاعة القاهرة ، وكتاب فكري بطرس : من أعلام المسرح الغنائي في مصر^(١٢) ، وكتاب صبري أبو المجد السالف ذكره . وصُحّحت أسماء المسرحيات وتواريخها بالمقارنة مع موسوعة المسرح المصري البيبلوجرافية ١٩٠٠ - ١٩٣٠ ، السالف ذكرها .

لفرقة علي الكسار (٣٠ مسرحية) :

* ١٩٢٤

١ - الغول لبديع خيرى . وقد مات والد زكريا قبل أن يُتمّ تلحينها ، فترك المعزّين وأهى التلحين ، ثم عاد للدفن .

(١٢) الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ .